

Wstęp

Po śladach z wyspy na wyspę

Wielu uważa Artauda za wizjonera współczesnego teatru i powołuje się na niego przy każdej nadarzającej się okazji. Wykorzystują jego dzieło w najdrobniejszym nawet szczególe. Dlatego też dziś, w czasach, kiedy prognozy zostały zastąpione przez proroctwa, Artaud ma to nieszczęście, że znalazł się na sztandarach teatrów, którymi gardził, i odradza się w książkach marnych naśladowców. Umarłym nie trzeba płacić. Niemniej zawsze jest jakaś cena do zapłacenia – a oto i moja. Ale czy to będzie kolejna książka na temat Artauda?

Rozpocząłem badania nad spotkaniem Artauda z teatrem balijskim, podążając śladami aktorów azjatyckich, którzy podróżowali po Zachodzie i oferowali artystom sceny europejskiej, często zupełnie nieświadomie, ogromny zasób fantazji i refleksji nad sztuką teatru. Z tego punktu widzenia spotkanie Artauda z teatrem balijskim pod auspicjami Wystawy Kolonialnej w Paryżu w roku 1931 jawi się natychmiast jako jedna z najbardziej fascynujących relacji, jednak konsultowana przeze mnie literatura przedmiotu, choć podkreślała szczególny charakter tego wydarzenia dla Artauda ze względu na konsekwencje dla jego sposobu myślenia o teatrze, milczała niemal całkowicie na temat niezwykłego miejsca spotkania: pawilonu Wystawy Kolonialnej.

Od samego początku wydało mi się jasne, że trzeba poznać okoliczności, środowisko i warunki, w których zrodziła się wizja, aby zrozumieć – nie tyle pewien sposób widzenia czy też sposób widzenia wyjątkowego widza, ale prawdziwe objawienie. Paryskie przedstawienie BaliJCzyków wywołało taką, a nie inną reakcję poety: na skutek tego wydarzenia zaczął on pisać rewolucyjny manifest, który okazał się fundamentalny dla historii teatru. Artykuł Artauda *O teatrze z Bali* zgodnie z chronologią otwiera serię esejów zebranych

w jego najbardziej znanej książce – *Teatr i jego sobowtór*. Chciałem więc zrozumieć, dlaczego wizja Artauda była tak niepokonana, dlaczego – pozostawiając na boku teatr balijski, który był tylko pierwszym bodźcem – zrodziła refleksje i obsesje stanowiące prawdziwe sedno myśli Artauda. Opublikowany w październiku 1931 roku na łamach „La Nouvelle Revue Française”, przedrukowany w roku 1935 w tomie *Teatr i jego sobowtór*, wymęczony esej na temat teatru balijskiego, wielokrotnie zmieniany i poprawiany, rozpoczyna się znaczącym zdaniem:

Pierwszy występ teatru z Bali, który opiera się na tańcu, śpiewie, pantomimie, muzyce – i niezmiernie mało przypomina teatr psychologiczny taki, jak go rozumiemy w Europie – przywrócił od razu teatrowi znaczenie czystej i autonomicznej twórczości, umieszczając go w perspektywie halucynacji i lęku¹.

To pierwsze zdanie rozszerza horyzonty i każe mi się domyślać, iż za napisaniem artykułu ukrywa się nie tylko magia i tajemnica teatru balijskiego, ale raczej energia, a właściwie cała wiązka energii, która sprawiła, że to Artaud, a nie ktoś inny, dostrzegł upadek formuły teatru europejskiego; te same energie skłoniły go, całkowicie na przekór czasom, aby domagać się głębszej odnowy teatru, poszukiwać oczyszczonej i niezbędnej sztuki teatralnej, właściwego języka dla teatru bezwzględniego i ostatecznego.

Tak więc teatr balijski jawi się jako katalizator silny na tyle, aby obudzić zapał do nowego teatru, ale także i złość przeciwko dekadencji nie tylko teatru, ale i całej zachodniej cywilizacji. Zdecydowane odrzucenie Zachodu, które było cechą charakterystyczną dla Artauda surrealisty, a od roku 1931 stało się motywem przewodnim jego refleksji i pism, zdaje się w pełni świadome właśnie dzięki wizji teatru balijskiego.

Zadałem więc sobie pytanie, czy teatr balijski rzeczywiście jest – a właściwie czy był wówczas – wydarzeniem tak poruszającym, aby wzbudzić taką reakcję. Gdzie można zobaczyć teatr balijski? Czy naprawdę trzeba wyjeżdżać? Tak, trzeba jechać na Bali i zobaczyć go osobiście. Przygotowałem się do podróży, czytając lektury

¹ Przeł. Jan Błoński. Artaud (1966, 1978), s. 74 (przyp. tłum.).

obowiązkowe: Beryl De Zoete i Walter Spies, Miguel Covarrubias, Colin McPhee, Margaret Mead, Clifford Geertz²...

Nocą zatrzymujemy motor pośród pól. Czasami w ciszy, ale nigdy całkowitej, pól ryżowych można usłyszeć odległy *gamelan*³. Muzyka wiedzie nas do wioski, skąd rozbrzmiewa i gdzie są odprawiane, daleko od plaż, widowiska cieni, tańce, ceremonie religijne. Tego wieczoru odbywa się *sanghyang dedari*, rytuał oczyszczenia i egzorcyzmów. Zatrzymujemy się na skraju łąki, aby nie przeszkadzać w ceremonii, która już trwa. Między cmentarzem a pierwszymi domostwami wioski z gęstych kłębów kadzideł wyłaniają się dwie dziewczynki ubrane na złoto, niesione na ramionach w środku procesji z lampkami. Ich twarze, oczy zgaszone i wodniste, zdają się nieobecne. Dziewczynki są w transie. Grupa kobiet śpiewa nenię⁴. Chór obsesyjnie powtarza się, jego głos wzmacnia się i przycisza, aby nagle rosnąć w siłę i podając wyżej niedokończoną wcześniej nutę. Teraz dwie dziewczynki tańczą pośrodku siedzącego i aktywnie uczestniczącego tłumu: na wpół przymknięte oczy, gesty precyzyjne i gwałtowne ruchy, wijące się ciała. Złote włosy migoczą w świetle lampek naftowych, a zapach kadzideł i palonego drewna nie słabnie. Dreszcze spowodowane ciężką nocną wilgocią mieszają się ze zmęczeniem i poprzedzają dreszcze emocji. Tancerki wychodzą z transu, a kobiety delikatnie ocierają im pot. Muzyka cichnie, ludzie powoli się rozchodzą. Lampki oddalają się, powraca ciemność gwiazd. Czas iść do domu.

Od kilku już dni nic nie napisałem. Wydaje mi się, że opisuję nie to, co widzę i czego doświadczam, ale reminiscencje niedawnych lektur. A może powinienem był przyjechać bez żadnego przygotowania i dać się zaskoczyć? Przychodzą mi na myśl pierwsi zachodni misjonarze zapuszczający się w głąb Azji, którym rzeczywistość podróży na

² Noty bibliograficzne dzieł wymienionych autorów zostały zamieszczone w *Bibliografii* na s. 275 i nast. (przyp. tłum.).

³ Indonezyjski zespół muzyki tradycyjnej złożony głównie z instrumentów perkusyjnych, takich jak gongi, ksylofony, dzwonki i bębny (przyp. red. nauk.).

⁴ Pieśń żałobna śpiewana w starożytnym Rzymie w czasie obrzędów pogrzebowych przez rodzinę zmarłego lub wynajęte płaczki; stąd – wszelka pieśń pogrzebowa (przyp. red. nauk.).

bajkowy Wschód wcale nie dostarczała nowych informacji, gdyż moc świętych pism i klasyków była tak silna, że zakonnicy ograniczali się raczej do potwierdzania ich dokładności niż weryfikowania nowych doświadczeń. Po co przyjechałem na Bali?

Z punktu widzenia widza gotowego dostrzec sceniczną obecność aktora i rozkoszować się nią nie ma szczególnej różnicy między widowiskami balijskimi widzianymi w wiosce na Bali, w dużym hotelu na wyspie czy też na europejskiej scenie. Aktorzy balijscy, przyzwyczajeni do występów na otwartej przestrzeni, w świątecznej atmosferze, przed publicznością uważną, ale z pewnością nieograniczoną dobrym wychowaniem zachodnich widzów, wszędzie osiągają tak wielką moc przyciągania, iż bez trudu pokonują bariery miejsca, w którym odbywa się przedstawienie. To zawsze aktor poprzez swoją obecność kreuje przestrzeń, a więc także i widowisko. Jak we wszystkich kulturach azjatyckich poziom aktorów balijskich jest zawsze wysoki. Na Bali zresztą nie tylko wszyscy tańczą i znakomicie znają choreografię najważniejszych tańców, ale też każda wioska ma własny zespół aktorów, który może występować zawodowo. A więc nawet gdyby aktorzy balijscy, którzy przybyli w roku 1931 na paryską Wystawę Kolonialną, nie byli najlepszymi na wyspie (choć trudno mi uwierzyć, aby do reprezentowania Indii Holenderskich wybrano pośledni zespół), można założyć, że Artaud widział jednak wartościowe widowisko. Szkody spowodowane zachodnimi wypaczeniami z pewnością nie zaznaczyły się wówczas jeszcze tak wyraźnie, a ceniona za witalność kultura balijska, która dziś stawia czoło inwazji masowej turystyki, zachowywała wtedy raczej nieskażone oblicze, zachwycając zwiedzających, a także liczną rzeszę etnografów i antropologów.

Wobec tego – mówiłem sobie – wbrew temu, co niektórzy twierdzą, Artaud nie oglądał przedstawienia dla turystów. Program, zwłaszcza czas jego trwania, z pewnością został dostosowany do wymogów publiczności europejskiej, ale widowiska były autentyczne, a brak kontekstu naturalnego im nie zaszkodził. Kontekst oryginalny został dokładnie zrekonstruowany w pawilonie holenderskim, gdzie występował zespół balijski, a sam budynek, choć w stylu pośrednim między jawańskim a balijskim, był wyposażony w wygodną salę na potrzeby teatralne. Widzowie francuscy jeszcze zresztą nie wchłonęli

w masowych ilościach rzeczywistych obrazów tych odległych miejsc, nie mogli więc czuć się poszkodowani przez fikcyjność wystawy. Na domiar tego ciemność w sali teatralnej, która ocalała z pożaru, tworzyła z pewnością odpowiednią ramę dla pobudzenia koncentracji widzów na aktorach i uwolnienia w ten sposób fantazji oglądających. A budząca grozę maska Rangdy⁵, która przypominała Artaudowi kukłę „o opuchłych dłoniach z białej żelatyny”, nieudany projekt Teatru imienia Alfreda Jarry, wzmogła jeszcze zdziwienie, być może tym bardziej, iż ukazała się na tle z a c h o d n i e j kurtyny z czarnego aksamitu, oblana upiornym zielonkawym światłem. Brak jakiegokolwiek odniesienia do kultury balijskiej, zarówno na płaszczyźnie antropologicznej, jak i etnograficznej, złość wywołana „tym, że nie umiemy odnaleźć wątku, wziąć zwierzęcia za rogi”, jak mówił sam Artaud, z pewnością jeszcze bardziej wzmogła jego zainteresowanie czystymi formami oraz instynkt człowieka teatru.

Bez wątpienia kontekst ludzki i kulturowy, zawsze istotny dla dogłębnego poznania sztuk widowiskowych tak zwanych kultur p r y m i t y w n y c h, w przypadku teatru balijskiego jest wyjątkowy; czy trzeba jednak było zagłębić się w ten kontekst, aby zrozumieć przypadek Artauda? To prawda, życie duchowe i materialne Balijszczyków nie tylko pomaga zrozumieć społeczną funkcję ich widowisk, lecz także zachęca europejskiego widza do przewartościowania własnych doświadczeń w stopniu znacznie przekraczającym normę. Może doprowadzić nawet do całkowitego zatracenia się, zagubienia i duchowego owładnięcia, czego dowodzi niemal cała literatura na temat Bali. W przypadku Artauda nie da się jednak bezpośrednio przywoływać kontekstu kulturowego i antropologicznego Balijszczyków, z tej prostej przyczyny, że on go nie znał. Kontekst ten mógłby stać się użyteczny w zrekonstruowaniu fragmentów programu oglądanego przez Artauda, ale wydaje się mało pomocny w poznaniu samego twórcy. Tak samo jak jego esej nie może się przydać tym, którzy chcą naprawdę poznać teatr balijski, a nie tylko niepokojącą wizję Artauda.

⁵ Rangda to mityczna królowa lejaków, demonów wysysających krew dzieci, inkarnacja Calon Arang, czarownicy parającej się czarną magią; walka Rangdy z Barongiem, lwiopodobnym królem dobrych duchów, jest treścią jednego z najbardziej popularnych balijskich widowisk kulturowych (przyp. red. nauk.).

Artaud nigdy nie poznał Bali i w jego artykule rzeczywiście nie odnajdziemy żadnych odniesień o charakterze etnograficznym, chyba że w formie intuicji. Refleksje i odczucia – tak jak i jego wszędzie cytowane uwagi na temat teatru balijskiego, który jest „niesakralny i wyłącznie ludowy” – mogą dostarczyć wiedzy na temat samego Artauda, ale w sprawie Bali w najlepszym razie prezentują się jako dobrze brzmiące sentencje i tak też często są wykorzystywane. A jednak nie ma książki, nawet najpoważniejszej, na temat balijskiego teatru i kultury balijskiej, która nie przywoływałaby Artauda, nie posługiwałaby się jego śmiałymi opisami, co sugerowałoby bezpośrednią znajomość wyspy – znajomość, jakiej Artaud nigdy nie posiadał – a nie geniusz wizjonera, przypadkowego widza przedstawienia, niezłomnego świadka samego siebie i własnych czasów.

Recenzja Artauda ze spektaklu balijskiego ukazuje jednak hiperboliczną, niewspółmierną wręcz reakcję, wywołaną przez bezwstydną egzotyczną Wystawę Kolonialną. Należy więc postawić sobie pytanie, czy na jego radykalizm nie wpłynął duch czasów, to znaczy, czy tego wybuchu zamętu i sprzeciwu Artauda, który, dodajmy, w roku Wystawy przeżywał trudny moment swego życia, nie wywołał koszmar obcowania „z brzydotą, ohydą, brutalnością i podłością, którą się nieustannie międlili na scenach europejskich”. Poza rzeczywistością kulturową Bali, gdzie z reguły nie istnieją klasyfikacje ani rozróżnienie między teatrem a tańcem, co nie wydało mu się przekonywające (w rzeczy samej tylko on mówi o t e a t r z e, inni zaś – o t a ń c u), Artaud skupił się na własnej wizji i skoncentrował tylko i wyłącznie na aktorach, na ich gestach i na niematerialności, a właściwie na metafizyce, która zdała się z nich wypływać, czyli na sposobie bycia teatru w opozycji do teatru mówionego i psychologicznego, jak wówczas go pojmowano, a i nadal często tak się go pojmuje w Europie:

Zwolennicy czystości i rozgraniczenia rodzajów niechaj udają, że we wspaniałych artystach z Bali widzą tylko tancerzy, tancerzy, co przedstawiać mają nie wiadomo jakie czcigodne Mity, których jakość uwidocznia całe niewymowne grubiaństwo i dzieciństwo naszego współczesnego zachodniego teatru. Prawda jest taka, że teatr z Bali proponuje nam i przynosi gotowe już i opracowane tematy czystego teatru, którym sceniczna realizacja nadaje skupioną równowagę, całkowicie urzeczywistnioną grawitację⁶.

⁶ Przeł. Jan Błoński. Artaud (1966, 1978), s. 85 (przyp. red. nauk.).

Mówienie o „Artaudzie i teatrze balijskim” jest więc z zasady błędem, ponieważ widział on tylko jedno przedstawienie – to w pawilonie Indii Holenderskich na Wystawie Kolonialnej. Zwykle wszyscy czytelnicy Artauda zapominają, a to i tak tylko jedno z wielu przekłamań w tej kwestii, że przypadkowym punktem wyjścia dla eseju o teatrze balijskim była recenzja teatralna. Dokument jednak to potwierdza; esej Artauda zaczyna się właśnie tak: *Le premier spectacle du théâtre Balinais...*⁷ Cóż oznacza ów *premier spectacle*? Ten pierwszy spektakl stanowi po prostu pierwszą pozycję w programie wieczoru w ramach Wystawy.

Owo niedomówienie spowodował w rzeczywistości sam Artaud: on to, oddając swój esej do przedruku w zbiorze *Teatr i jego sobowtór*, wymazał drugą część tytułu oryginalnego, który brzmiał: *Le Théâtre Balinais, à l'Exposition Coloniale* (Teatr balijski na Wystawie Kolonialnej)⁸, zapomniał jednak zmienić odniesienia wewnątrz tekstu. Zapomniał? A może uznał za mało stosowne przypomnienie, iż uczestniczył w takim wydarzeniu jak Wystawa – symbol kolonializmu i tradycyjne miejsce spotkań dla mas poszukujących łatwych wzruszeń? Ale przecież to był Artaud. I co z tego? Należy jednak dodać, że niekończąca się żmudna praca, dodawanie fragmentów, wycinków z listów i kolejnych pism, które niemal podwajają długość tekstu oryginalnego, oddalają recenzję od przeznaczenia *événementielle*⁹. Wystarczy przyrzeć się nieskończonym wariantom przypisów, aby zrozumieć, jak ten wymęczony tekst był istotny, a wręcz fundamentalny dla Artauda.

Uwagami tymi nie chciałem pomniejszyć wagi i doniosłości eseju, nie podaję w wątpliwość jego wartości antropologicznej, której zresztą nie posiada i posiadać nie miał. Odzyskanie wersji oryginalnej umożliwiło mi jednak postawienie kolejnych hipotez na temat podstawowych elementów wizji Artauda. Chciałem podkreślić nie przypadkowość eseju, ale okoliczności spotkania. Jeśli spektakl balijski był dla Artauda widowiskiem rzeczywistym, obejrzanym pewnego

⁷ Artaud (1964), s. 64. W przekł. Jana Błońskiego: „Pierwszy występ teatru z Bali”.

⁸ „La Nouvelle Revue Française”, nr 217, 1 października 1931 (przyp. red. nauk.).

⁹ Przygodnego (przyp. red. nauk.).

letniego popołudnia, to co stanowiło tło tego wydarzenia? Jakie znaczenie w tamtych czasach miała Wystawa Kolonialna? A poza tym: kto jeszcze widział to przedstawienie? Jak je interpretowano? A co za tym idzie, jak postrzegano teatr zachodni z perspektywy Paryża? Jaka była fizjonomia kultury, którą Artaud odrzucał, a która z kolei odrzucała jego?

Wydawało się, że na tak postawione pytania nie ma odpowiedzi. Bez wątplenia kultura zachodnia negowana przez Artauda to kultura miasta, w którym trudno było nawet przeżyć: nienawidził atmosfery Paryża oraz jego teatrów bulwarowych. Czy trójkąt się zamyka? Artaud i Bali przeciwko mitowi Paryża – czy to konfrontacja, którą trzeba odtworzyć? Nowa perspektywa nadaje teatrowi balijskiemu właściwe proporcje, a jednocześnie go gloryfikuje: był nie tylko trampoliną, pretekstem i okazją, lecz także iskrą roznieconą przez los. Oczywiście Artaud i Bali, ale przede wszystkim Artaud i Paryż, Paryż roku 1931, kiedy Francja i Europa celebrowały po raz ostatni kolonialny przepych w coraz posępniejszym klimacie zmierzchu kulturowego centrum i narodzin reżimów totalitarnych. Akurat u schyłku kultury zachodniej, dokładnie w roku 1931, została przetłumaczona na francuski ciesząca się powodzeniem książka Spenglera zatytułowana właśnie *Zmierzch Zachodu*¹⁰.

Rozlega się hałas, znów pada. Pierwsze krople gwałtownie spadają i dziurawią dach. Potem deszcz słabnie, wiatr ustaje, całe niebo w chmurach, pada przez całą noc, spokojnie, przenikliwie. Ten hałas nie pozwala myśleć. Nie ma powodu, abym tu zostawał, osaczony przez komary, syczące gekony, obsesyjne kumkanie ropuch i żab. Wilgotny upał nie pozostawia nadziei i każe mi jak najszybciej wracać do Europy. Nie mam już żadnych wątpliwości, w którą stronę powinny podążać dalsze badania. Teatr balijski i Artaud to wspaniałe tematy, silnie działające na emocje, ale ich spotkanie wpisuje się w porządek historyczny, a nie etnologiczny. I to właśnie historia, a nie Bali, musi stać się przedmiotem badań. Muszę się wybrać w tę podróż, choć

¹⁰ Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, trad. par Mohand Tazerout, t. I: *Forme et réalité*, vol. 1–2, t. II: *Perspectives de l'histoire universelle*, vol. 1–3, „La Nouvelle Revue Française”, Paris 1931–1933 (przyp. red. nauk.).

przykro mi opuszczać *nouvelle vague*¹¹ studiów balijskich. Trzeba wyjechać – tym razem to inna wyspa będzie moim punktem docelowym: jadę do Île-de-France¹². Przemieszczać się, błąkać, podróżować. Z wyspy na wyspę.

Zbieranie materiałów na temat teatru balijskiego na Wystawie Kolonialnej w Paryżu rozpocząłem ze względu na zbliżającą się pięćdziesiątą rocznicę wizji Artauda (1931–1981). Pracowałem głównie w Paryżu, gdzie stopniowo kompletowałem dokumenty: listy, pamiętniki, recenzje, eseje, zdjęcia, artykuły z czasopism, kroniki, książki, programy teatralne, muzykę, filmy, także filmy dokumentalne... – ich różnorodność sprawiała, że gdy patrzyło się na archiwum z zewnątrz, jakaś część zawsze była niewidoczna. Pomyślałem wówczas, aby zaprezentować materiały w całej ich różnorodności i pozornie osobliwej zbieżności podczas prelekcji-widowiska. Ta forma komunikowania się z publicznością całkowicie już dziś zanikła, lecz w latach dwudziestych XX wieku była często praktykowana, zwłaszcza przez badaczy, którzy wrócili z misji na terenach nieznanach. Zresztą również sam Artaud często organizował burzliwe odczyty, aby propagować swoje idee. Dzięki symultanicznemu użyciu lektury, muzyki i filmów prelekcja-widowisko okazała się najbardziej nośnym medium dla zaprezentowania tego wydarzenia na tle Paryża lat trzydziestych wraz z najbardziej znanymi bohaterami tamtych czasów.

Na czym polegała moja praca? Relacje z dokumentów zestawiałem z wydarzeniami związanymi z tematem bezpośrednio lub tylko przez skojarzenia, tak aby splot opowiadania ukazał złożoność faktów, lecz także całą ich przypadkowość. Powoli zacząłem dostrzegać, że dawne zależności znów się odradzają i wchodzą w relacje między sobą, tworząc nowe życie. Stopniowo to, co początkowo zdawało mi się złożoną i nieprzeniknioną tajemnicą, stało się historią typową, jedną z wielu w dziejach teatru. W praktyce o wiele bardziej pracochłonne było montowanie materiałów przy użyciu tylko jednego magnetofonu i jednego rzutnika slajdów, bo były to jedyne urządzenia multimedialne, jakimi mogłem dysponować. Praca posuwała się

¹¹ Nową falę (przyp. red. nauk.).

¹² Nazwa regionu paryskiego – dosłownie: wyspa Francji (przyp. red. nauk.).

do przodu. Z prelekcji-widowiska, przedstawionej po raz pierwszy na Festiwalu w Santarcangelo 10 lipca 1981 roku, a potem wielokrotnie aż po dziś dzień powtarzanej, pozostał tu jedynie lśniący ślad atramentu.