

Härmade fåglarna

1

En treårig pojke i Brighton (Storbritannien). Adrian Bales, fick en dag, då han laktatigt de flaxande fåglarna utanför sitt fönster på andra våningen, lust att flyga på samma sätt som de. Han tog sig ut på fönsterbrädet, bredde ut armarna och hoppade, viftande med dem. Efter en fem meter lång flygtur mot marken hamnade han på gräsmattan. När han förts till sjukhus förklarade han för läkarna: »Jag trillade inte alls ut, jag ville flyga som fåglarna gör».

Expressen Poznański 25/6 1958

Först en banal metafor: poesi är att se med albatrossens perspektiv – just därför faller så många till marken när de försöker. Sedan en löjlig bild: vi ser framför oss den potentiella albatrossen. Albatrossen på skeppsdäcket.

Att kastas årling ut i den sköna apans famn och höra tystnaden från interplanetära ekon att skåda pilgarna och dricka ur det svarta blodet att släppa loss det vilda aktratet ur ett blodigt inve

vråle av välvat och vada i denna välvast tills det sista andetagets stund är kommen.

(»Tumor Mozgowiec»)

Jag tömde med ett drag alla dessa gifter och som en trasa, ett pepparblad, en urblekt duk,

jag kastades in i en virvlande, okänd kamp med en okänd fiende – var han Satan,

kanske Guif?

(»Dären och nunnan»)

Man har svårt att föreställa sig att dessa fragment är skrivna av en så intelligent människa som Witkacy. Vi vet från annat håll att Witkacy skrev sådana dikter mycket tidigt, under seklets första decennium. Men hans ungdom förklarar ändå inte de här citaten. Vi har svårt att förstå vilken ny impuls som drev den mogna diktaren att föra in liknande versrader i sina skådespel och med dem tryffa sina teoretiska diskussioner. Situationen framställs levande i »Dären och nunnan»: poeten-grafomen begår självmord, men strax därpå uppenbarar sig samma poet åter på scenen – levande. Detta fatala poetiska grundmönster hos Witkacy förbisas ofta, från år 1913. När Witkacy skrev »Befseub-sonaten» var Artaud redan en författare med minst tre böcker bakom sig – »Tric-Trac du Ciel» (1923), »L'Ombilic des Limbes» och »Le Pése-Nerfs» (1925) – tre diktsamlingar som utgavs i mikroskopiska upplagor om några tiotal exemplar och blev helt förbisedda. Dessutom hade han skrivit ett antal brev om poesi, »Correspondance avec Jaques Rivière», som utgavs av Gallimard 1924. Detta hindrar inte att Artaud – ringaktad, anklagad för oklarhet och formlöshet, bemött av fackmännens »goda råd» – var en djupt olycklig poet. Det är inte riktigt att hävererade poeter genast blir kritiker och doktrinarer. Den dålige poeten blir först och framför allt skådespelare.

»Jag har alltid strävat efter att hålla ett slags distans till mig själv, endast det har skyddat mig från omgivningens åsikter».

Antonin Artaud avviker från Antonin Artaud som kopien från originalet eller den egyptiske kungen från sin mumie. Samma impuls driver Witkacy att i sina pjäser citera egna ungdomsdikter

som exempel på pekoral. Så föda de misslyckade poeternas berömda Verfreumdungseffekt: poesin kan, som en av naturen skamlig verksamhet, endast bedrivas under förutsättning av ett fullständigt självförtroende, annars uppstår en viss skygghet som förlamar fantasin. Den enda möjliga utvägen blir pastischen, parodin och autoparodin – alltså förställda, teatrala kommunikationsätt. Om formen sedan är diktens eller någon annan – det beror på den egna självkritiken.

Antonin Artaud blev skådespelare. Han »upptäckte» av Lugné-Poe och börjar samarbeta med Gémier och Claude Autant-Lara. Snart blir han en av stötspelarna i Dullins unga ensemble. Samarbetet med Dullin blir inte långvarigt: Artaud är en framstående aktör, men oerhört besvärlig (föreställ er t.ex. en Karl den store som kommer till kejsartronen på alla fyra – i Dullins teater!). Nästa enhalt är Comédie du Champs-Élysées med Pitoëff. Sedan en kort episod med Jouvet vid iscensättningen av »La patissière du Village» av Savoir-Poznański. I styckets sista scen vill Artaud framträda med bengaliska eldar och smällare bredvid åtta femmetersdockor av vilka en bär en triumfbåge på axlarna; därmed avbryts samarbetet med Jouvet. Efter detta bara några filmroller i försörjningsøyfte.

Witkacy framträdde varken på scen eller i film. När Artaud som Savonarola i Abel Cances film brändes på bål, intog författaren till »Dären och nunnan» i en krets av »furstar av blodet» och »utländska diplomater» pudersocker ur Mercks kokainburk, drack riktig alkohol och smekte sin katt Schizofrenia. Ibland använde han för övrigt också, liksom Artaud, äkta narkotika. Båda rollerna var lika demoniska. Varför uppfattade samtiden dem då som narraktiga? Jag tror inte att felet låg hos aktörerna utan i dramats fond – i den antagonistiska verklighet som inte ville anpassa sig till dem. Men den antagonistiska verkligheten kan man retuscheras. Verkligheten kan skapas på nytt. Man kan forma sitt eget drama.

År 1927 skriver Antonin Artaud det maktbra skådespelet »Ventre Brûlé ou La Mère Folle», kort därefter en filosofisk pantomim med kommentar, »La Pierre Philosophale». Han författar också filmmanus (»La Coquille et le Clergyman», »La Révolte de Bucher», »Les 32», »Les Dix-huit seconds» m. fl.) och gör adaptationer av romaner och dikter, av vilka åtminstone en, »Les Cenci» (»efter Stendahl och Shelley»), förtjänar stor uppmärksamhet. De pariska teatrarna har ingen behov av dessa texter. Artaud försöker under flera år skapa en egen fast ensemble (Théâtre Alfred Jarry). Tyvärr misslyckas alla försök.

Witkacy är vid denna tid redan författare till drygt trettio dramatiska arbeten, men med några få undantag vilar de i skrivbordslådan.

Hans hopp att få spela ett eget stycke, hans sista hopp att skapa en konkret

verklighet, krossades. Återstod bara en drömd värld, en värld av statiska rumsliga föreställningar – en möjlighet att nå målet, om också mycket ofullständigt. Återstod måleriet.

Witkacys verk som bildkonstnär är – trots de stora ord som ägnats det – ur konstnärlig synpunkt diskutabelt. Vi skulle vilja se »enheten i mångfalden» och »riktade spänningar» – men ser bara litteratur. Antingen det rör sig om de »psykologiska porträtten», som enligt upphovsmannens åsikt inte var konstverk, eller de »formistiska» kompositionerna, dessa »Visiter hos Radjan» och makabert deformerade bestar som var ytterligt radikala och nyskapande konstverk – över allt detta måleri vilar en litterär atmosfär.¹⁾

På Galerie Pierre i Paris ägde 1947 en liten utställning rum, som borde ha väckt enormt uppeende bland Witkacys beundrarna, en utställning av Antonin Artauds porträtt och »fantastiska kompositioner». Likheten mellan de två konstnärernas bilder är förbluffande. Artauds porträtt, själsliga tvärsnitt av modellerna i en atmosfär av fysiskt förfall (»O, mänskoansikten, fält av död»), avbildningar som enligt upphovsmannen inte var konstverk... Hans upproriska »fantastiska kompositioner» vars material var minnen från Mexico och Orienten (»... jag har i dem försökt innesluta mänsklighetens andliga historia från äldsta tider till idag»), kompositioner som enligt upphovsmannens åsikt var rena konstverk... Utställningen mottogs med några plattityder om konstnärens originella fantasi och bristen på form, eller förbigicks med generad tystnad.

För litteratur i måleriet får man betala dyrt. Witkacy – skådespelare, skald, profet, romanförfattare, gycklare, dramatiker, trollkarl, filosof – hängav sig åt måleriet utanför samtidens alla formella problem. Jag tror Artauds misslyckanden inom måleriet och poesin – dessa dikter som, enligt Jaques Rivière »ville säga så mycket men förbisåg alla litterära problem av formell natur» – kan härledas ur en liknande psykisk konstitution.

Man måste skilja på ambitionen »att bli poet», »att bli målare», »att bli skådespelare» från viljan att uttrycka sig; bara i sällsynta och mycket lyckliga fall täcker de två drifterna varandra. Att uttrycka sig helt. Dramat låg i det sista ordet.

St. I. Witkiewicz, »Nya former i målar-konsten»:

Konsten (är) ett anutsigare fält än filosofin, ett fält där människan uppenbarar sig i totaliteten av sina känslor och föreställningar... Idag blir alla, som inte har någon plats i livet och tillräcklig kraft för något bråk i den större striden, konstnärer.

Antonin Artaud, »Correspondance»:

Av alla konstarter är dramatiken vår andas det totalaste uttryck. Strid och förening, ett fenomen framväxt ur ett annat, ligger i sakens natur. Handling är livets djupaste väsen.

Så börjar sökandet efter Det Totala.

Två misslyckade konstnärer, två »personligheter begärade med en metafysisk oro, utan någon som helst begränsad uttrycksform», blir ideologer för en ny teater.

2

Så tänkte sig Teofil det fullständiga konstverket: »Genom att pryda tak och väggar med allmogens dekorationer och färger har vi på ett sätt visat Herrens paradis för de troendes ögon. Vi har gjort en hyllning åt Skaparen i Hans skapelse, visat Herren Allsmäktig i Hans verk. Det mänskliga ögat vet inte genast på vilket föremål det skall hejda sig. Om det blickar på taket, tycks detta strålande som en väv av ljus. Om det ser på väggarna blir de till blomstrande trädgårdar. Om det möter en ljusstråle som faller in genom fönstret, blandas det av glas-målningens ouppnåeliga skönhet och beundrar det fullbordade arbetets rikedom...» — Så snart det här rör sig om en hyllning till Skaparen i hans skapelse, så snart färger och ljus leder till en kontemplation av paradiset, betyder det att Teofil, helt rättfram och omedvetet, tilldelat de formella elementen en moralisk roll och en mystisk-kontemplativ värdighet. Det är uppenbart att man därmed gjort en viktig upptäckt om medeltidens konst. Men denna upptäckt har också en tidsaspekt, särskilt aktuell i det samtida konstmedvetandet.

Lionello Venturi

Intagande av små mängder peyotl eller meskalin framkallar en utbytharhet av förmimmelserna, hörselstimuli »översätta» till färgsyner, färgförmimmelser till lukter, lukter till ljud; en målare förvandlas till musiker, en poet blir målare, en filosof blir för en kort tid konstnär. Vissa estetiska fenomen är till sitt väsen liknande meskalinvisioner.

Witkacys flitigt kommenterade intresse för meskalinet tycks inte ha varit en tillfällighet. Lika lite är Artauds mexikanska expedition till indianerna Tarahumaras, ett folk som ägnar sig åt att framställa peyotl, någon tillfällighet. Det är heller ingen slump att berättelsen från denna resa, »Voyage au Pays des Tarahumaras», överträffade allt som dess författare dittills skrivit, och att andra delen av arbetet, »Le Danse du Peyotl», är den vackraste poetiska texten av Artauds hand.

Det finns individer och riktningar inom konsten, som ser konstens största berättigande i sinnesanalogierna, som vet mycket om sinnesförmimmelsernas beroende av varandra (»A svart, E vitt, I rött, U grönt, O blått...»). Det finns rentav hela epoker då mycket av lagens konstformer ömsesidigt, »psykotiskt» infiltrerat i varandra. Då är det mycket svårt att säga om någon är främst poet eller främst musiker eller främst målare (eller kanske fysiker? matematiker?), om en epok över huvud taget är en epok inom konsten eller kanske inom några nya, ännu odöpta vetenskaper eller kanske inom en ny filosofi.

Allt detta minnar mycket om den idé för en total teater som Witkacy och Artaud (oberoende av varandra) formulerade. Denna uppfattning om teatern som den mest komplicerade konstformen, där alla andra grenar av konsten — och alla personliga besvikelser — poes, skådespelarkonst, måleri, musik kan underordnas någon enda, suverän formell idé.

»Renessanskaraktären» hos dessa strävanden är skenbar. Renässansen var en epok av analys: den sönderdelade det som var helt under medeltiden — och om t. ex. »den gudomliga Leonardo» målade änglar och samtidigt ville bygga flygplan, ser vi visserligen ständigt bakom denna renessansens mångsidighet konturena av medeltidens stabila byggnad, men vi behöver inte tveka om när han var »fysiker» och när han var »målare», ty byggnaden är spräckt, byggnadens två delar låg skilda från varandra. Men här gäller det försök till en ny syntes. Sammanfogandet av det som kluvs. De symptom hos dagens konst, där man inte kan skilja på ängeln och flygplanet. De symptomen påminner mera om biskopen Teofil »fullständiga konstverk».

Antonin Artaud, »Le Théâtre et son Double»:

Den fråga vi ny måste ställa är följande: Finns det i vår skräpiga värld, som sig själv ovetande begår självmord, en grupp människor som är i stånd att påtvinga alla denna teaterns högsta mening, människor som kan återge oss naturliga och magiska motsvarigheter till de dogmer som vi upphört att tro på?

St. I. Witkiewicz, »Teater»:

Är det möjligt att en teater kan uppstå, om också bara för en kort tid, där den moderna människan oberoende av sflocknade myter och religioner skulle kunna uppleva metafysiska känslor så som den forntida människan upplevde dem i samband med dessa myter och religioner?

Frågor om en möjlig återvändo och en farlig forskning efter kontaktpunkter mellan det heliga och konsten.

»Teaterns uppgift är enligt vår mening att för-sätta åskådaren i ett extremt tillstånd... ett tillstånd av känslomässig insikt i Tillvarons Hemlighet» (Witkacy).

Ett sådant yttrande låter aningen egendomligt i munnen på en man som anklagade Bergson för irrationalism. Det är betydligt lättare att acceptera liknande tonfall hos Artaud — en poet som brukade läsa Upanishaderna och bland sina föregångare med förkärlek nämnde Böhme, Novalis, Hölderlin, Ruysbroek. Ett av de karakteristiska dragen i denna återvändo är en viss misstro mot den egna medeltiden: därav behovet av att söka sakrala (och estetiska) formler i de ickekristna civilisationerna. Här kommer vi in på exotismen, ett fenomen som åtminstone under de senaste femtio åren, alltså den europeiska bildkonstens romans med den magiska negerskulpturen, inte mött något motstånd.

År 1914 deltar Witkacy i en av professor Malinowskis expeditioner, tillbringar en tid i Australien, på Ceylon och Malaya. Det är från denna tid de indiska minnena i romanen »Avsked av hösten» och i ett flertal dramer härstammar, liksom minnena från Australien i »Den tvåhövdade kalvens metafysik». Men besattheten av den orientaliska konsten — »den mänskliga andens högsta uttryck» — liksom intresset för indisk filosofi börjar långt tidigare. Man finner spår av den redan i den Witkacys första, fortfarande otryckta roman, »Bungs 622 nederlag» (1910) och i de

filosofiska förklaringsverken (1902–1904). År 1924 ansluter sig Artaud till den surrealistiska rörelsen. Från denna tid härstammar två mycket karakteristiska dokument: hans »Brev till de buddhistiska skolorna» (»Vi lider i Europa av en viss förruttnelse, förruttnets förruttnelse») och »Adress till Dalai Lama» (»Vi är omringade av vidriga, skrynkliga påvar, av kritiker, av hunder...»). En vidare konsekvens av denna attityd är Artauds redan omnämnda resa till Mexico. »Jag ger mig av för att söka Det Omöjliga», skrev han i ett brev till vännerna. Den avgörande tiden är emellertid 1931, året för den internationella Kolonialutställningen i Paris och Artauds möte med balinesiska teatern — en kontakt som utlöste en livlig panegyrisk aktivitet och blev katalysator för hans egen teaterteori.

»Den balinesiska teatern, uppenbarade för oss den fysiska och ordlösa formen av teater, där teatern är närvarande utan begränsningar i allt som kan ske på scenen — i motsats till den västerländska teatern, som deklarerat sin underkastelse under texten och påtvingat sig dess begränsningar.»

Grundläggande för den orientaliska teatern är de metafysiska och kollektiva tendenserna. Orsakerna till den västerländska teaterns förkrymphet ligger i dess »psykologiserande» och analyserande — i dess inriktning på enbart sådana temata, små temata, som man behändigt kan fånga i ord. Mot den lilla semantiken reser sig behovet av helighet och av ambitioner av kosmiskt format. Mot denna förkrymphet måste man kämpa.

Mot det överflödiga psykologiserandet vill man ställa »en fantastisk psykologi» (Witkacy) och »en iscensatt metafysik» (Artaud), mot tendenserna till analys — »det magiska skådespelet» (Artaud) eller idén om »Den Rena Formen» (Witkacy). Mot språkets hegemoni på scenen och mot den lärda semantiken skall man ställa ordens melodiska och betydelsebärande värden, som endast skall vara ett av skådespelets många element, ett element i helheten som den röda färgen i en tavla eller tonen i ett musikstycke. Mot iakttagandets teater, »inlångsmas» och »kovärmens» teater måste man ställa en teater som verkar med många uttrycksmedel samtidigt, som angriper åskådaren från alla sidor och driver in honom i en »kosmisk trance» (Artaud), föröser insikten om »Tillvarons Egendomlighet» (Witkacy).

Och vidare — det viktigaste. Vi måste inse att all verklig konst är mystisk — visserligen inte alltid i sin skapande metod, men alltid i sin konsekvens. Artaud upptäckte denna sanning på trettio-talet. Witkacy insåg den långt tidigare och kring detta enda — missförstådda — tema cirklade han i sin filosofi och estetik under hela livet: mot bakgrunden av sina samtidas torftighet blev han ett exceptionellt fenomen.

I bådas fall blev den oundvikliga konsekvensen en fördjupad esteticism, som behandlade formen som det högsta innehållet, som hävdade att ett konstverks överlevande var lika med Tillvarons Hemlighets överlevande — att

det var en akt liknande bönen. I bådas fall lød samma dödsdom över den logiska, psykologiska, civiliserade teatern.

3

WITKACY: Alltså: ... gubben förändras från en godmodig människa till en rasande våldsmän och dödar den lilla flickan som just krupit in från vänster. Då störtar en skön yngling fram och tackar gubben för mordet, varvid de röda personerna sjunger och dansar. Därefter gråter ynglingen över flickans lik och talar oerhört upprymda ord ... Det kan vara drama, tragedi, fars eller grotesk ...

ARTAUD: Jag nämnde idén om faran. Det förefaller som om det bästa medlet att realisera idén om faran på scenen är det objektiva oförutsägbara, en chock som döds inte i själva situationerna utan i tingen — en omedelbar övergång från den intellektuella föreställningen till den konkreta bilden; t. ex. får en människa som håller plötsligt framför sig möta en reell, fullständigt materialiserad bild av sin hädelse ...

WITKACY: Vi måste vänja oss vid en viss våldhet i intrycken, och först efter detta första intryck kan de nya horisonter öppnas som vi talar om: en teater bortom skratt och gråt, komik och tragik, en teater renad från lögnen och egenartad som en dröm, där det normalt helt omotiverade, löjliga, sublima eller gråsliga genomströmmas Tillvarons Eviga Hemlighets milda, oföränderliga och i öndlighet strålade ljus.

ARTAUD: Med ett ord måste teatern bli ett ovedersägligt bevis för det abstrakta och det konkreta innersta enhet. Genom för våra försvagade sinnen oerhört egendomliga sammankopplingar måste teatern utjämna alla de konflikter som uppstått mellan ting och ande, idé och form, konkretion och abstraktion — den måste bli det förändriga guidet som förmå belfria tingens alla individuella karaktärer i ett enda, enda uttryck, som ...

4

Fjärde kapitlet av «Nys former i måleri», «Om de metafysiska känslornas försvinnande» — en profetisk och olycksbådande text, som talar om nödvändigheten av gemensamma framsteg och om den allmänna välfärden men samtidigt förkunnar konstens och filosofins övergång som «sekundära följder» av dess förändringar — är Witkacy's bäst skrivna teoretiska text. En sådan koncentration och klarhet i formuleringarna hos mycket dunkla författare väcker alltid många tankar.

På förlaget Denoël utkom 1937 en liten, passionerat skriven pamflett, «Horoscope du samedi 19 juin 1937» som profeterade den fullständiga undergången. «Allas vår bestämmelse är döden. Över hela jordklotet går den i uppfyllelse.» Pamfletten utgavs under pseudonymen «Den invigde». Bakom denna pseudonym dölde sig Antonin Artaud. Undergångskänslan ... Denna känsla tar sig mycket olika uttryck. Ibland talar den om en allmän (mer eller mindre fullständig) förintelse, andra gånger låter den oerhört optimistisk — talar om uppnåendet av en jordisk eller hinsides salighet; i samtliga fall förkunnar den slutet på de dithävarande förhållandena och ett plötsligt språng, en plötslig övergång till en definitiv verklighet av annat slag. Jag misstänker att dess väsen inte ligger i det ytliga och effektivt tydliga motsatsparet optimism-pessimism utan just i denna målmedvet-



31

tenhet. Det förefaller som om undergångskänslan är den oundvikliga konsekvensen av varje sökande efter det absoluta, och att dess utseende endast beror på formen för sökandet.

Människorna fördelar sig på sådana som söker det absoluta och sådana som inte vet vad saken gäller. (Det absoluta kan vara verklighetens existensform eller ett mänskoandens lyte, det absoluta kan man tolka immanent eller transcendent, man kan också helt avstå från att tänka på de här problemen; dessa skillnader är oväsentliga, skenbara.) Viktiga är följande skillnader. De som söker det absoluta fördelar sig på två grupper: dem som söker individuellt och dem som söker kollektivt. Mellan dessa två grupper kan inget samförstånd finnas (oavsett hur möjlig en övergång från den ens till den andra gruppen än är) men en ömsesidig högaktning existerar nästan alltid. Witkacy och Artaud kämpade lidelsefullt, med ett inre krav på rätten till individuella experiment — i tron att framtiden tillhörde de kollektiva experimenten. Jag tror att detta är något som hade avgörande betydelse för deras profetors mörka karaktär — och den enda förklaringen till sådana människors komplicerade förhållande till religionen, till konsten, till kommunismen. Ensamheten. Det inre tvånget till individuella experiment. Dessa problem skulle lättast kunna förklaras i förhållande till den konkreta biografien — den konstnärliga miljö där Witkacy växte upp, hans andliga rivalitet med fadern, Artauds borgerliga härkomst (han var son till en rik skeppsmakare från Marseille), hans ensamma uppror mot omgivningen — förhållanden som skulle förtjäna en särskild diskussion.

Vad som intresserar mig mera är en viss karakteristisk skillnad mellan de två konstnärernas katastrofprofetior: den ene av dem förutspår mänsklighetens materiella lycka och andliga förfall, den andre talar om det fysiska för-

31. Tegning av Witkacy.

32. Tegning av Artaud.

fallet. Utifrån denna divergens kan man nå fram till en karakteristik av hela fenomenet.

Mot slutet av sitt liv erkände Witkacy flaskot för sina konstnärliga strävanden, ägnade sig uteslutande åt filosofin och ville bli betraktad som vetenskapsman. Den Rena Formen — med ambitionen att påverka hela människan och vänder sig till hennes kropp, känslor, intellekt — blir filosofens torra, utpekulerade absolut. Frukten av denna metamorfos är ett filosofiskt system — som, bortsett från vissa motiv, förenar honom med existensialismen — av utsökt otidsenlighet: ett slutet, i detalj genomarbetat metafysiskt system efter 1800-talsromantikernas modell, en filosofi som ibland kan vara mycket vacker (som hos Bergson), ibland infernaliskt svår (här talar jag om Witkacy) men aldrig något mera än en saga för vuxna. Och denna förtvivlade blick på vilja att bli förstådd, dessa IPy, ATy, XNy ... Det var undergångens ursprung.

Det enda problemet är att disponera en kropp, att ha tillräckligt mycket kropp för att passera oberörd.

oberörd ...

(«Paris-Varsovie»)

Detta var Artauds utgångspunkt. I de sista avsnitten av «Le Théâtre et son Double» läser vi reflexioner om ett skådespel som skall efterlämna «bestående ärr» i åskådarens organism, om de terapeutiska aspekterna på synkroniseringen av skådespelarens och åskådarnas andning — och med fess konstaterar vi att detta inte längre är en metafor utan skall förstås bokstavligen. «Sans alpha et sans oméga, mais avec une tête, deux jambes, deux bras.» Så lite återstod av den magiska och totala idén om teatern.

Skådespelet som ville uttrycka Det Totala blev en obetydlig hygienisk åtgärd

I Yogas medicinska repertoar. Medan Witkacy befann sig i själens kemiskt rena sfärer och byggde sitt filosofiska system som ingen behövde, hamnade Artaud i den andra ytterligheten, reducerade universum till den mänskliga kroppen. I båda fallen betydde reträtterna halva personlighetens död. Hur kunde det komma sig att så intelligenta människor inte insåg denna enkla sanning? Varför havererade idén om Den Rena Formen? Vad bestämde »den totala teaterns» omöjlighet? Varför klöva verkligheten för de två konstnärernas ögon i två inkongruenta delar? Varför kunde de inte fortsätta lika långt i båda riktningarna samtidigt? Frågorna är alla lika med frågan om möjligheten att fånga och visa det absoluta. . .

5

Efter vulkanutbrotten kommer kemikaliehandlarna. Den svalnade lavan förvandlas till lapis pumicis, blir ett utmärkt handrengöringsmedel.

EUGENE IONESCO: Artaud var ingen stor teaterdiktare. Däremot drevs han av en oändlig messianistisk ambition . . . som var helt oproportionerlig till hans intellektuella resurser. Av allt detta blev en enda värdefull sak kvar: hans brännande eld, som var så verklig att den utan hänsyn förtärde honom själv.

CZESLAW MILOSZ: Ytterst beror kollektivets förändringar inte alltid på balanserade och klassiska personligheter, kanske t.o.m. bristen på sådana är det pris som måste betalas för dölvhet och desperation. Efter det stora flertalet »mästare» har heller inte någonting blivit kvar, men efter Witkiewicz, som allra minst var någon mästare, har något bestående räddats.

Efter dem som »med ett konstverk griper om universum», som »konfronterar oss med det absoluta», som vet allt men inte är i stånd att förstå sig själva, kommer vanligen de kloka konstnärerna. Efter kulturens stora solister, som inte lyckats anpassa sig till gruppen, framträder de för vilka konflikten mellan konstnär och samhälle redan blivit bara ett litterärt motiv; de behärskar situationen perfekt, de vet konstens och människans gränser, de kan för stunden anlägga varje synvinkel, de förmår effektivt utnyttja föregångarnas dyrt vunna resultat. Jag talar om 50-talets teaterexperiment.

I begynnelsen var ordet. Efterkrigsdramatiken, den existensialistiska dramatiken från 40-talet motsvarar enligt det bibliska mönstret skapelsens första dag: »avantgardismen» bestämdes av de nakna idéerna i dramerna. Under 50-talet följde hos Ionesco, Beckett, Adamov, Tardieu idéernas materialisering – denna »plösslige övergång från den intellektuella föreställningen till den konkreta bilden» som Artaud talar om. Idén, som ännu hos Sartre irrade omkring på scenen, inneslutes i en gummidocka, på blodiga trasor, i en biljardmekanism. Detta var skapelsens andra dag.

I mekaniska leksaker arbetar samhällsliga mekanismer; människans omöjliga förhoppningar placeras i ett växande gummilik; de blodiga trasorna tas i besittning av döden. »Ett komplex av mer rumslik karaktär blir symbolen för ett helt begreppsområde, för alla möjligheter som det innesluter i sig.»

Så börjar ordets förintelse – det fysiska, rumsliga språket fördrivar det talade språket. Betrakta vilket som helst drama av Beckett eller Ionesco: allt väsentligt som det kan säga oss ligger utanför dialogen. Orden – de få, intet sägande orden – fyller här bara samma funktion som regnets monotona ljud under ett intressant samtal. Ett specialfall av den »fysiska och ordlösa teatern».

Teatern vill inte längre styra tanken – den vill tvinga till tanke.

»I vårt nuvarande degenererade tillstånd kan metafysiken nå våra sinnen endast på det allra våldsamaste sättet – genom huden.» Egendomligt bekanta ord. Försök att demonstrera metafysiken genom huden har tidigare utförts av Camus' Caligula och efter honom av andra. Dessa andras experiment har i hög grad dövat vår känslighet och underlättat förståelsen av det exceptionella. Så uppstod »grymhets-teatern», som Antonin Artaud pläderade för. Vi har förstätt att de »inälvsartade» sedehistorierna och de förförda flickornas psykologiska förvandlingar inte var det viktigaste; vi har lärt oss att tänka filosofiskt på teatern.

Till priset av grymhets-teatern har den moderna teatern övervunnit Artauds »sinne för allvar». Sedan har turen kommit till »känslan för skrattet». I Sartres och Camus' dramer tjänade de naturalistiska grymma effekterna i princip det metafysiska innehållet – men i praktiken drev de ofta pjäserna till de »inälvor» som man just skulle rädda teatern undan (Sartres »Döda utan grävar», Camus' »Missförståndet»). En godmodig människas förvandling till en rasande våldsmän som mördar en liten flicka räcker avgjort inte idag. Det behövs mera för att en yngling skall uppenbara sig på scenen och berätta »oerhört upprymda saker».

»Om vi till detta lägger, att vi behandlar vårt lik som ett tal – t.ex. $2 \times 2 = (2)^2 = 4$, liket $\times$ liket = (liket)², varvid bristen på en kvantitativ symbol som 4 gör något av liket i andra potens som inte har någon motsvarighet, men som ändå genom analogi motsvarar talen såsom en för oss okänd stegring av lik-värderna – ökas härmed idéns laddning ännu mera» (Witkacy).

Ett sådant lik blir, utan att upphöra att vara en allvarlig och tänkvärd sak, genom dessa hyperboliska grepp ett groteskt fenomen.

Detta är på samma gång den enklaste formeln för Genets, Ionescos, Becketts, Dürrenmatts, Adamovs, Vauthiers teater: i salongen ekar ljudliga skrattsalvor och hyschningar från de välupfostrade som inte vet som det passar sig att skratta – deras desorientering är karakteristisk för hela fenomenet.

Här börjar skapelsens sista dag. Sist skapades som bekant människan. Människan som oförtröttligt skapar sin Gud och, varje gång något annorlunda – men på ett oföränderligt »avantgardistiskt» sätt – rekonstruerar de gamla myterna och heliga skrifterna.

Tydligare sagt:

Kombinationen av absurd humor och grymhet, utropad av Witkacy och Artaud och förverkligad i den samtida

dramatiken, står oss idag särskilt nära. Trots detta förefaller det mig som vi ännu inte har förstått dessa strävandens väsen. Vi tar oss fram med en nyckel, med vars hjälp vi i bästa fall kan öppna Dürrenmatts, Adamovs, kanske Ionescos verk.

Dürrenmatts, Adamovs, Ionescos skådespel är groteska och tragiska, därför att de talar om en värld som är grym och grotesk; detta resonemang är delvis riktigt. Men vid sidan om de »kloka» konstnärerna och konstverken har också andra framträtt (Genet, Beckett, inom filmen Ingmar Bergman) – verk där det varken rör sig om »grotesk» eller »grymhet» men om en utjämning av båda delarna, dramer som närmar oss till »en teater bortom skratt och gråt, komik och tragik», en teater om vilken Witkacy talade. Vad rör det sig om i det senare fallet? Vad finns under botten, »bortom skrattet och gråten»? Här måste vi upprepa: i konsten är de väsentliga förnyelserna sällsynta.

Oversatt av Lars Kleberg.

Trykt i Dialog nr. 50.

Warszawa juni 1960.

32



33. Portretter malt av Witkacy.

34. Tegninger av Artaud.



34

33

