

„Miközben mások műveket gyártanak, én nem akarok mást, csak a szellememet megmutatni. Az élet gyötrő kérdések sora. Számomra a műalkotás nem válik le az élettől. Nem szeretem az önmagáért való alkotást. Számomra a

16 Schneller Dóra

ANTONIN ARTAUD FESTŐMŰVÉSZEKHEZ ÍRT LEVELEI

szellem sem önmagában való. Minden egyes művem, a lényem minden egyes rétege, a lelkem minden egyes jégvirága kiütözik rajtam. Egy levélben, amelyben a lényem befordulásáról és a létem örült megcsonkítá-

sáról írok, ugyanúgy benne vagyok, mint egy esszében, amelyben rajtam kívül álló dolgokkal foglalkozom, és amelyet a szellememből fakadó terheségként érzek” – írta Antonin Artaud 1924-ben alkotás és élet, műalkotás és élet viszonyáról, és a számára egyik legkedvesebb műfajról: a levélről.¹

Antonin Artaud életművében rendkívül fontos helyet foglal el levelezése. Nem tekinthető az életmű kiegészítésének, annak szerves részét képezi. Artaud 1920 márciusában érkezett szülővárosából, Marseille-ből Párizsba. Ettől kezdve egészen 1948 márciusában bekövetkezett haláláig számos levelet írt rokonainak, szerelmeinek, író és költő barátainak, azoknak a színészeknek és színházi rendezőknek, akikkel együtt dolgozott, a hozzá közel álló kiadóknak, festőművészeknek és galériatulajdonosoknak, és az őt kezelő pszichiátereknek.² Az *Artaud és az elmeegógyintézet* című mű,³ valamint az 1937 és 1943 között írt leveleinek megjelenése óta tudjuk,⁴ hogy Artaud soha nem hagyta abba az írást, állandóan írt, főként leveleket, még az elmeegógyintézetben eltöltött évek legnehezebb, legkegyetlenebb, legviszontagságosabb pillanataiban is. Levelezése nem pusztán azért fontos, mert értékes információkkal szolgál művei születéséről, terveiről, és a két világháború közötti, valamint a második világháború utáni irodalmi és művészeti élet jelentős képviselőivel való viszonyáról, hanem azért is, mert levelei közül jó néhány a legkülönösebb, legmegrendítőbb, legfelkavaróbb szövegei közé tartozik. Génica Athanasiou-val váltott szerelmes leveleinek⁵ és Gaston Ferdière rodezi pszichiáterrel váltott leveleinek⁶ önálló kötetekben való megjelenése is a levelezés életművében elfoglalt előkelő helyéről tanúskodik.

Artaud tehát nagyon sok levelet írt, de azokban az évtizedekben, amikor intenzíven alkotott, a levélírás még nagyon gyakori és elterjedt tevékenységnek számított. André Breton és André Gide szintén nagyon kiterjedt levelezést folytattak.⁷ Mi különbözteti meg akkor Artaud-t kora más nagy levélíróitól? Véleményem szerint elsősorban az, hogy Artaud rendkívüli alkotói energiával, és rendkívüli munkabírással rendelkezett. Az önkifejezés, az írás,

a levélírás, a rajzolás a lételeme volt, Francis Ponge szavaival élve, az ő esetében beszélhetünk az írás vagy a „kifejezés lázáról” (la rage de l’expression), ami többek között eszközként is szolgált a magány ellen való küzdelemben, hiszen annak ellenére, hogy több hűséges barátja végig mellette állt, mindig nagyon magányos volt.

17

Mi különbözteti meg ezen felül még Artaud-t levélíró kortársa-
itól? Alain és Odette Virmaux Artaud-kutatók szerint főként az, hogy a levél-
írás Artaud-nál szinte mindig kísérlet, és gyakran befejezetlen kísérlet.
Számos levelet nem küldött el vagy többször átírt, visszatért egy korábbi le-
vélhez, hogy megváltoztassa az értelmét. Ebből a szempontból a le-
velezés nem különbözik az életmű többi részétől. Az írás mindig egy
ugródeszka, előremenekülés volt számára. Szüntelenül meg kívánta
győzni a levelezőpartnert vagy az olvasót egy különbség létezéséről
vagy egy belső sérülés valóságáról, és ez végtelenül nehéz, állandóan
megismétlendő feladatot, kihívást jelentett számára.⁸ Évelyne Gross-
man szintén hangsúlyozza a levelezésnek az életműben betöltött kü-
lönleges helyét: „A levelezés azért foglal el ilyen fontos helyet az
életművében, mert egy távoli párbeszéd keretein belül lehetővé teszi
azt, hogy gondolatait a *másik embernek* úgy fogalmazza meg, mintha
az a másiktól eredne. Ugyanez a bensőséges dramaturgia jellemzi a
Végek köldöke néhány »mentális versét«, például *A Madárpali*, ahol
gondolatait hasonmásán: Uccellón keresztül fejezi ki: »Felépíti a tör-
ténetet, és fokozatosan elválik tőle. [...] Most ő Madárpali. [...] De itt
a gondolatai összezavarodnak. Az ablaknál állok és dohányzom. Most
én vagyok Madárpali.«⁹

Ez a két tézis véleményem szerint nagyon helytálló, nem mon-
danak ellent egymásnak, inkább kiegészítik egymást. Évelyne Gross-
man¹⁰ és Jean-Michel Rey¹¹ azon megállapítása is helytálló, mely
szerint Artaud igazi irodalmi pályafutása 1924-ben kezdődött a Jacques
Rivière-rel folytatott levelezés megjelenésével. Artaud karrierje tehát egy le-
vélváltással indult. Ez a tény is alátámasztja a levelezés életművében elfoglalt
kitüntetett helyét.

A Levelezés Jacques Rivière-rel című levélváltás története jól ismert.
Artaud 1923 tavaszán elküldte néhány versét a *Nouvelle Revue Française* fo-
lyóirat fiatal főszerkesztőjének, Jacques Rivière-nek. Rivière azt válaszolta
neki, hogy nem adja ki a verseit, többek között azért, mert „ügyetlennek, és
furcsán zavarba ejtőnek” találja őket, de szívesen megismerkedne a versek
szerzőjével. Ezt követően izgalmas levelezés kezdődött a költő és az iroda-
lomkritikus között, amely során Artaud lelki és szellemi állapotáról, „beteg-
ségéről” is írt leveleiben: „Költeményeim szétszórtsága, formai bűnei,
gondolatom állandó elkalandozása nem a gyakorlat, a hangszer kezelésében

megkövetelt biztonság, az értelmi fejlődés hiányára vezethető vissza, hanem a lélek központi felbolydulására, a gondolat egyfajta, éppúgy lényegbevágó, mint múltékony eróziójára. [...] Van hát valami, ami elpusztítja a gondolataimat, valami, ami nem akadályoz meg abban, hogy az legyenek, ami lehetnek, de ami, hogy úgy mondjam, függőben hagy. Valami alattomoság, amely ellopja tőlem a megtalált szavakat, csökkenti szellemi feszültségemet, alapjában rombolja szét fokról fokra gondolatom állagát, elfelejteti velem a fogásokat, melyekkel kifejezhetem magamat, és amelyek pontosan tolmácsolják a gondolat legkevésbé elválasztható, leginkább helyhez kötött, leginkább létező modulációit.”¹²

André Breton nagyra értékelte a levelezést, és a megjelenése után közvetlenül felvette a kapcsolatot Artaud-val, André Masson szürrealista festő közvetítésével, akit Artaud 1922 óta ismert. 1924 őszén Artaud csatlakozott a szürrealista mozgalomhoz, ahol szinte azonnal központi szerepet vállalt. Intenzív munkába kezdett: szürrealista prózaverseket és forgatókönyveket írt, és ekkor kezdődött színházi, majd filmszínészi pályafutása is. Számos levelet váltott a szürrealista csoport tagjaival, a húszas évek meghatározó színházi egyéniségeivel, barátaival, kiadóival. El kell ismerni, sok szó esik ezekben a levelekben lelki és szellemi állapotáról, de mindenekelőtt írásairól, terveiről, verseiről és művészeti kritikáiról olvashatunk bennük.

A festőkhöz írt levelek kiterjedt és szerteágazó levelezésén belül egy viszonylag kis szövegtörzset alkotnak: írt leveleket Balthusnak, Picassónak, Braque-nak és Dubuffet-nek. Balthusszal való barátságáról, levelezéséről és együttműködéséről külön tanulmányt írtam korábban,¹³ ezért ebben a dolgozatban a Picassóval, Braque-kal és Dubuffet-vel való kapcsolatát, a hozzájuk írt leveleit elemzem. A festőknek címzett küldemények többsége a kései levelekhez tartozik, amelyeket az elmeegógyintézetben eltöltött évek végén Rodezben vagy Rodezből Párizsba való visszatérése után, 1945 és 1947 között írt. Ezeket a kései leveleket elsősorban az különbözteti meg a húszas-harmincas években írtaktól, hogy szinte mindegyikben kitér életének legtragikusabb időszakára, az elmeegógyintézetekben eltöltött évekre, amelyek testi és lelki fájdalmakkal, elektrokokkezelésekkel, nélkülözésekkel teli időszakot jelentettek számára. Ezekben a levelekben sok szó esik azonban a festészetéről is, nyomon követhetjük segítségükkel Artaud esztétikájának, a festészet poétikájának születését. Azért is fontos ezeknek a leveleknek a bemutatása, mert tudomásom szerint a huszadik század e három meghatározó festőművészeivel való kapcsolatát és levelezését még nem elemezték részletesen.

Artaud és Picasso nem ismerték jól egymást, nem voltak barátok, de Artaud a húszas évek elejétől kezdve kíváncsian és érdeklődve tanulmányozta Picasso festészetének különböző állomásait, különös tekintettel a spanyol festő kubista képeire. 1920-ban, amikor Artaud Párizsba érkezett, és színészként, költőként és művészeti kritikusként debütált, Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) már ismert volt a párizsi művészeti körökben mint a kubizmus egyik előfutára és egyik legjelentősebb képviselője. Picasso kék és rózsaszín korszaka után szakított az európai festészet hagyományos formanyelvével, és megfestette *Az avignoni kisasszonyok* (1907) című képét, amelyben már felvetette a kubizmus problémakörét. Annak ellenére, hogy számos stílust kipróbált, és a húszas években a szürrealizmushoz és közel került, a kubizmus egész életében gondolkodásának központi eleme maradt, és meghatározta festészetének formai struktúráját. A Montmartre-on található Bateau Lavoir műterme olyan írók és művészek találkozóhelyévé vált, mint Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Juan Gris. Apollinaire a kubista festészet lelkes védelmezője volt, és számos dícsérő kritikát és elemzést írt a kubizmusról.¹⁴ Artaud művészeti kritikáiban soha nem hivatkozott Apollinaire elemzéseire, és nem látogatta a Picasso körül kialakult csoportot, a Montparnasse kávéházait és a szürrealista köröket részesítette előnyben. Picasso barátai közül nagyra becsülte azonban Max Jacobot, akivel össze is barátkozott. Max Jacob *A központi laboratórium* című kötetéről lelkes kritikát is írt.¹⁵

A húszas évek első felében Artaud két rövid kritikát szentelt először általában a kubizmus, majd később Picasso festészetének bemutatására. Az első kritika 1921-ben a *L'Œuvre* folyóiratban jelent meg *A kubizmus, a festészeti értékek és a Louvre* címmel. Ez a rövid kis írás mindekelőtt általános érvényű esztétikai eszmefuttatás a festmények, ezen belül pedig a kubista költészet és festészet értékéről. Az írás egy fontos kijelentéssel kezdődik: „Egy festmény értéke számunkra metafizikai kérdéssé vált.”¹⁶ Évelyne Grossman hívja fel arra a figyelmet *A művészet megvakít* című, Artaud-ról szóló tanulmányában, hogy a *metafizika* kifejezés a húszas években Artaud esztétikájában hasonló jelentéssel bír, mint Baudelaire művészeti kritikáiban a *modernitás* fogalma: a metafizika a tényszerű jelenből való kiszakadást, mulandó és örökkévaló együttes jelenlétét jelenti.¹⁷ Baudelaire művészeti kritikái és versei nagy hatással voltak Artaud fiatalkori művészeti írásaira. Kevés festmény felel meg Artaud elvárásainak, így a kubista festészet sem, amely véleménye szerint „tiszán intellektuális”, és az „érzékeket”, az „idegeket” háttérbe szorítja, ezen felül hiányzik belőle a költészet és a csodálatos.

A második cikk rövid kritika Picasso kiállításáról, amelynek a Rosenberg Galéria adott otthont 1924 áprilisában. Artaud cikke a marseille-i *La Crie*e folyóiratban jelent meg 1924 júniusában. A kritika első bekezdésében

Artaud Picasso szavait idézi: „A jövőben festem vásznaimat. Olyan stílusban, amelyet majd a jövő ad nekik. Háromszáz évvel megelőzőm koromat. A jövő képeit festem meg. A jövő szemével festem őket. Olyan stílusban, amelyet reményeim szerint majd a jövőben nyernek el.”¹⁸ De jelen pillanatban, írja Artaud kissé ironikusan, Picasso csak a múltat idézi meg. Festészete a festészet „dekantálása”, „maradványa”. Nem szolgál eszközként, inkább csak célja van. Sokkal inkább az önmeghatározás jellemzi, nem pedig a kifejezés. Önmagát szemlélve fejezi ki magát. Utolsó kubista képei, írja Artaud, sokkal nagyobb hatással voltak rá, mert fokozatosan tárták fel titkaikat: „Csodálatos életerő sistergett sűrű vonalaikban, egy ismeretlen és mély valóság, amelyben a lélek magára ismerhetett. *De profundis*, Picasso.”¹⁹ A kritika érdekes, s talán helytálló is, de az utolsó mondat egy kissé meggondolatlan és elhamarkodott ítélet. Érdemes megjegyezni, hogy 1922–1923 táján Artaud készített kék ceruzával egy rajzot Picasso *Két barát*nő című képe alapján. Elképzelhető, hogy Artaud első verseskötetének kiadója, a híres műgyűjtő és galériatulajdonos Daniel-Henry Kahnweiler²⁰ keltette fel Artaud érdeklődését a spanyol festő kubista képei iránt.

A harmadik írás, amelyben Artaud a spanyol festő egyik színházi díszletét mutatja be, 1936-ban íródott, de egy 1922-es előadást elevenít fel. Artaud 1936 januárjában indult el Mexikóba, és február végén érkezett Mexikóvárosba. Mielőtt továbbindult volna, hogy a Tarahumara indiánok szertartásait tanulmányozza, hónapokon keresztül a mexikói fővárosban tartózkodott, ahol előadásokat tartott, cikkeket, beszámolókat, esszéket írt, és megismerkedett olyan mexikói művészekkel, mint Diego Riviera és Maria Izquierdo. 1936. március 18-án tartott egy fontos előadást az ottani Alliance Française előadótermében *A háború utáni francia színház* címmel, amely máig is érvényes és átfogó képet nyújt a két világháború közötti párizsi avantgárd színházi életről. Sok szó esik ebben az előadásban a díszlet fejlődéséről is, arról, hogy számos színházi ember lehetőséget adott a kor avantgárd festőinek, az első világháború után a díszeteket már nagyon gyakran festők alkották meg. 1923-ban például Jacques Hébertot az avantgárd festészetnek és zenének adott otthont: „Láthatta itt a közönség Picasso, Georges Braque, Othon Friesz, André Derain, Giorgio de Chirico díszleteit, de olyan szürrealistáikéit is, mint Max Ernst és Joan Miró.”²¹

Artaud ugyanebben az előadásban írja, hogy személyes emlékeket őriz Jean Cocteau *Antigoné*jéről 1922-ből. Ebben a tragédiában ő játszotta Teiresziász szerepét, Charles Dullin játszotta Kreónt, Génica Athanasiou volt Antigoné. A darabhoz a zenét Honegger szerezte, a díszletet pedig Picasso

tervezte. Picasso, írja Artaud, titokzatos módon alkotta meg a díszletet, és neki is megadatott, hogy e furcsa szülélnél jelen lehessen: „A kék vászonból készült sziklák mögött imitt-amott lámpákat helyeztek el. Egy ugyancsak kék vászonból készült fal emelkedett a magasba, s egyesült fenn egy boltívvel, középen pedig mindenféle maszkok forogtak egy táblán. A tábláról egy két méter hosszú, egy méter széles kartonszalag lógott le. Anyaga szemcsés volt és vörös, akár a vulkanikus kőzetek, amelyekből Mexikóban a gyarmatosítók palotái épültek. A forralt vér vöröse, de egyetlen csepp víztől rózsaszínűre váltott. Picasso feltúrta az ingujját, s úgy nyomult előre, mintha egy személyben idomár, birkózó, földmérő, bűvész lett volna... mi pedig láthattuk, hogyan hullámszik fekete, zömök háta. Vonalak kúsztak fölfelé a rózsaszín lapon. Picasso pár lépést hátrált, töprengett, méricskélt, s a vonalak eleven geometriába szökkentek körülötte. Nem is annyira rajzolt, mint inkább átélt. Vonalai úgyszólván végzetszerűen törtek elő. És ezekből a vonalokból mértani rendszer alakult, s az tartani látszott valami nem tudni micsodát, mely a fal közepén már-már lánggra lobbantott volna valami nem tudni micsodát... Picasso keze – mint valami látnoké kaszabolta a levegőt, majd hirtelen varázslatszerűen megjelent a szemünk előtt egy pompás oszlopcsarnok. Dór stílusú oszlopcsor. Picasso egy hím duzzadó erejével alkotta meg ezt a művet.”²²

A harmadik szöveggörpuszt alkotják a Picassónak írt levelek, amelyeket Artaud Rodezból való visszatérése után írt. Artaud 1946. május 25-én hagyta el Rodezt, az éjszakai vonattal ment fel Párizsba, orvosa Gaston Ferdière kísérte el. Ez a dátum jelentette a különböző elmeegógyintézetekben töltött kilenc év végét. Ferdière doktor szerint Artaud nem teljesen „gyógyult meg”, de már elhelyezhető volt egy magánklinikán, egész pontosan Achille Delmas doktor Ivry-ben található szanatóriumában. Ettől kezdve szabadon élhetett és szabadon dolgozhatott. Egyáltalán nem volt azonban pénze. Artaud barátai még a költő Rodezben való tartózkodása során elhatározták, hogy rendeznek a javára egy festmény- és kéziratárverést. Bizottság alakult megsegítésére („Antonin Artaud barátainak bizottsága”) amelynek Jean Paulhan volt az elnöke, Jean Dubuffet a titkára, tagjai pedig Arthur Adamov, Balthus, Jean-Louis Barrault, André Gide, Pierre Loeb, Pablo Picasso és Henri Thomas voltak. Az árverésre 1946. június 13-án került sor a Pierre Galériában. Számos híres író és festőművész ajánlotta fel kéziratát vagy festményét. A festők között találjuk a huszadik század első felének legmeghatározóbb festőművészeit. Csak néhány név a sok közül: Hans Arp, Balthus, Georges Braque, Chagall, Jean Dubuffet, Max Ernst, Giacometti, Fernand Léger, Dora Maar, André Masson, Henri Michaux, Picabia, Picasso, Zadkine. Nemes gesztus volt ez az írók és a festők

részéről, az összegyűlt összeg ugyanis lehetővé tette, hogy Artaud (a jogdíjaival együtt) élete végéig meg tudjon élni.

Artaud természetesen tudott az árverés tervéről, és talán azért, hogy köszönetet mondjon, levelet írt Picassónak 1946. február 27-én, amelyet végül soha nem küldött el a címzettnek. Ez a nagyon különleges és eredeti levéltervezet egy Picasso-képet mutat be, valószínűleg az 1937-ben festett *A síró nő* című képét. Viszonylag kis méretű képről van szó (59,5 cm x 49 cm), olajfestmény, és Dora Maar ábrázolja, annak a tehetséges francia festőnek és fotóművésznek a portréját, aki a festmény alkotása idején Picasso szeretője és múzsája volt. A műalkotás Dora Maar magángyűjteményének részét képezte egészen 1997-ben bekövetkezett haláláig, jelenleg a londoni Tate Modern Múzeumban őrzik. A festmény a kubista korszak egyik darabja, amikor Picasso képei egyre drámaibbak lettek: a testeket és az arcokat gyakran eltorzította. A portré megfestéséhez, a drámaiság megjelenítéséhez a festő vonalakat, görbéket és szögeket használt. Ezen a festményen Dora Maar két arcképe látható: a jobb oldali profilja és a szemből látható arc egymásra rakódnak. Picasso élénk színeket használt (pirosat, sárgát, kéket és zöldet) a homlok megfestéséhez, és halványabb színeket (szürke, fehér) a fej megfestéséhez. *A síró nő* egy asszonyt ábrázol, aki egy zsebkendőbe harap, egy szorongó és elkeseredett asszonyt, aki gyászolja Guernica bombázása során meghalt egyik családtagját. A festmény segítségével a festő a háború borzalmaival és kegyetlenségével mutatja be.

Artaud többféle műfajt is segítségül hívott élete során, amikor a festészetéről írt (kritika, esszé, prózavers, levél), de mindig nagyon személyes írások születtek. Ez a levéltervezet is különleges és személyes, hiszen olyan költői szövegről van szó, amely félúton helyezkedik el a költői próza és a prózavers között. Artaud szürrealista korszakában többször használta a prózavers műfaját, például amikor André Masson vagy Jean de Bosschère festészetéről írt. *A síró nő* című képről írt levéltervezet első része is bővelkedik ismétlésekben (szó- és hangismétlésekben), alliterációkban és olyan egyéb retorikai alakzatokban, mint például a hasonlítás. Artaud leírja a színekkel való játékot, a görbék és vonalak hullámzását, főleg az arc és a szem bemutatása nyugtázza le. A levéltervezet második része már nem prózaversre hasonlít, inkább egy költői és személyes, filozofikusabb prózai szövegre, amelyben a festményt három különböző módon jellemzi, definiálja. A kép „történetére”, Guernica tragédiájára, Artaud csak implicit módon és általánosságban hivatkozik: „Ez a festmény, Pablo Picasso, egyszerű, mint az üresség, és emlékeket, az Ön emlékeit mutatja meg, és az Ön kérdéseit. Egyszerű a festmény és nem tartalmaz semmit. Van egyrészt egy száraz és mitikus jellege, másrészt olyan, mint egy pálmafák alatt írt vers.”²³ A festmény tehát egyrészt egyetemes jellegű, mitikus témájú kép, másrészt olyan, mint egy vers, ezért választja talán Artaud

a prózavers és a költői próza műfaját a bemutatására. A levélterv második felében olvashatunk még két nagyon fontos és jelentőségteljes meghatározást. Picasso festménye, azon felül, hogy vershez hasonlít, hieroglifa is (a „kegyetlen színház” időszakának egyik terminusa tér itt vissza), valamint „ezerjófű”, „balzsam” (*dictame*) is, amely szót Artaud gyakran használt élete végén, amikor a költői dikció, skandalás fontosságáról írt. Íme, a festmény hieroglifával való meghatározása: „Jött egy napon egy festő, aki egy egyszerű festményen megfestette az örök nő két arcát, és aki a haja alá helyezte, mintha a művészet útjának végén járnánk, ezt a két enigmatikus fület, amely olyan, akár egy alatta fekvő hieroglifa. És én azt gondoltam, Pablo Picasso, hogy a lélek, a lélek öreg, csontos foga ezt a hieroglifát megsegíti majd.”²⁴ A kompozíció, a vonalak, a görbék és a színek varázslatos összhangja segítségével a festményt Picasso olyan általános és egyetemes szintre helyezi, hogy már nem pusztán egy egyén személyes emlékét látjuk, a kép hieroglifává válik, olyan értelemben, ahogyan a „kegyetlen színház” is az egész emberiség számára érthető hieroglifák együttese. Artaud a következő sorokat írta *A színház és hasonmása* című könyvében a Bali-szigeti színházról: „Mindezekben a gesztusokban, szögletes és hirtelen megszakadó mozdulatokban, szaggatott torokhangokban, váratlanul lehanyatló zenei frázisokban, szárnysurrogásban, levélsusogásban, a kongó láda hangjára, automaták nyirkorgására emlékeztető zajokban, az életre kelt bábokban az a különös, hogy a gesztusok, az előadásmód, a levegőbe emelkedő kiáltások útvesztőjéből, a színpadi teret teljes egészében betöltő mozdulatokból és forgásokból olyan újfajta testi nyelv bontakozik ki, amely jelekre, és nem szavakra épül. E mértani alakzatú jelmezekben öltöztetett színészek életre kelt hieroglifákra emlékeztetnek.”²⁵ Csodás leírása ez annak az intenzív színpadi költészetnek, amely mintaként szolgált Artaud számára az általa megálmodott „kegyetlen színház” megvalósításához. Egyértelmű a párhuzam, a rokonság Picasso festménye és a Bali-szigeti táncosok művésze között.

Artaud tehát egy vershez és egy hieroglifához hasonlítja Picasso képét. De van e két definíció mellett egy harmadik, szintén jelentőségteljes meghatározás is, mégpedig a kép *dictame* terminussal való jellemzése. A *dictame* francia szó magyarul ezerjófű, boszorkányfű, átvitt értelemben pedig balzsamot, vigasztalást jelent. A francia *dictame* elnevezés utal a szó görög eredetére, hiszen valószínűleg a krétai Dikté hegyről származik ez a növény, amelynek a régi görögök csodálatos gyógyítóerőt tulajdonítottak, erős gyógyító balzsamnak tartották. Átvitt értelemben a francia szó is balzsamot, vigasztalást jelent és a francia költészetben a tizenhetedik század óta használják. Artaud Rodezben, amikor újra írni, fordítani és rajzolni kezdett,

gyakran használta ezt a szót. Jean-Michel Rey filozófus szerint ennek a terminusnak az előtérbe helyezésével újra bevezet a költészetbe egy olyan fogalmat, amelyet kizártak belőle az idők folyamán, a szó első és teljes jelentését helyezi ismét előtérbe: a *poiésis*-t, az alkotás folyamatát.²⁶

24 Jean-Michel Rey *A költészet születése, Antonin Artaud* című kitűnő könyvében azt a Rodezben töltött időszakot elemzi, amely egybeesik a második világháború végével, egész pontosan azt a pillanatot, amikor Artaud ráébred, hogy újra alkotnia kell. Orvosa és néhány barátja tanácsára elkezdett fordítani, írni és rajzolni. Lefordította többek között Poe *Israfel* című versét, amelyet előtte Baudelaire és Mallarmé is lefordított már. Poe, Baudelaire és Mallarmé költészetének segítségével és tanulmányozásával teljesen újraírta, újrafordította, újraalkotta a verset. A *dictame* szó újrafelfedezése ebben a kontextusban helyezhető el. A *dictame*, írja Jean-Michel Rey, a költői dikció, a skandálás, amely azért fontos, mert hagyja lélegezni a nyelvet és visszatér az eredetéhez. A költészet vokálisan kitalált töredékek, szódarabkák együttese. Ugyanakkor a hanggal és a kottával való játék. A skandálás és a dikció által, és csakis általuk tud a költő újjászületni és megnyilvánulni. Artaud ezzel az újra megtalált terminussal hódítja meg újra költői nyelvét, és egyúttal előkészíti saját gyógyulását is. A *dictame* egy új poétika meghatározása lesz, egy olyan poétika alapja, amely Poe, Mallarmé, Baudelaire és Lautréamont nyomdokain halad.²⁷

Artaud a következőket írja Picasso festményéről: „Ez a festmény egy balszam [*dictame*], amelytől a lélek nem szabadul, hiszen a fej két oldala között ott van egy régi fény, egy régi foszforeszkáló fény kapcsa, akár egy kétértelmű kérdőjel.”²⁸ A *dictame* terminussal Artaud tehát a költői alkotás középpontjába vezet minket, itt pedig a festészeti alkotás középpontjába. Amikor Picasso képét gyógyírként, vigasztalásként, dikcióként határozza meg, akkor egyben a remekmű szintjére is emeli azt. A Picassóhoz írt levél véleményem szerint a legszebb szöveg, amelyet Artaud írt erről a rendkívül termékeny és tehetséges festőről, aki Artaud-hoz hasonlóan páratlan alkotói energiával rendelkezett. A festménynek a *dictame* terminussal való meghatározása azt is jelenti, hogy Artaud számára a hangsúly mindig az alkotás folyamatára helyeződik, itt is, és a Picasso által a húszas években készített díszlet esetében is.

Néhány héttel Rodezből Párizsba való visszatérése után írta meg Artaud azt az öt verset, amelyből az *Artaud, a mumus* című verseskötet állt.²⁹ Artaud-nak számos nehézség után, Pierre Loeb közbenjárásának köszönhetően, sikerült találnia egy kiadót, Pierre Bordas-t, aki beleegyezett abba, hogy kiadja a kötetet, azzal a feltétellel, ha a verseket Picasso illusztrálja. Artaud ekkor több levelet is írt Picassónak ez ügyben, amelyek először az *Europe* folyóirat Artaud-nak szentelt különszámában jelentek meg 2002-ben,³⁰

és amelyeket ma a párizsi Picasso Múzeumban őriznek. Ezekben a levelekben Artaud felkérte Picassót műve illusztrálására, Picasso azonban nem válaszolt a leveleire, és nem is fogadta Artaud-t otthonában. Artaud ekkor elhatározta, hogy saját maga illusztrálja művét. Az *Artaud, a mumus* című verseskötet Artaud nyolc rajzával 1947 végén jelent meg a Bordas kiadónál, 25 nem sokkal a szerző halála előtt.

Az első két, rövid levélben Artaud Picasso segítségét kérte. Mivel a festő válasza sem méltatta, írt egy hosszabb, harmadik levelet, amely egyfajta önéletrajz, Artaud leírja benne többek között az elmeógyógyintézetekben töltött viszontagságos éveket, de ír rajzairól is. A levél őszintesége, egyszerűsége és lázadó hangvétele József Attila egyes verseit és önéletrajzát juttatja eszembe. Ennek a tanulmánynak a keretein belül nincs mód az egész levél idézésére, de két gondolatot szeretnék kiemelni belőle. Az első rövid idézetben Artaud a rajzait mutatja be: „Én is képes vagyok megrajzolni a portrémat, és a szövegeimet olyan alakokkal illusztrálni, amelyek megszűnnek rajzok lenni, és élő testekké válnak.”³¹ Artaud Párizsba való visszatérése után és előtte Rodezben már Jean Dubuffet festő tanácsára költői kommentárokat készített rajzaihoz, s ez a rövid idézet jól foglalja össze, mit is gondolt saját alkotásairól. A második idézet, akárcsak az e tanulmány legelején található Artaud-idézet 1924-ből, élet és alkotás, élet és műalkotás viszonyát taglalja. Láthatjuk, hogy ezzel kapcsolatban Artaud egész életében kitartott álláspontja mellett, ugyanazt gondolta élete végén is: „Nehéz időkét élünk, Pablo Picasso. A könyvek, az írások, a festmények, a művészet nem jelentenek semmit, az embert nem az életműve, hanem az élete, sőt még inkább az élete kiáltása alapján ítélik meg.”³² Picasso erre a levélre sem válaszolt. Mindazonáltal meg kell jegyeznünk, hogy ő is tagja volt a festmény és kézirat árverést szervező bizottságnak, és ő is felajánlott egy festményt Artaud javára.

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy Artaud egész életében kitüntetett figyelemmel kísérte Picasso pályafutását, és mindig személyes módon írt műveiről. Jól ismerte Picasso festészetét, és elsősorban a kubista képei nyűgözték le. Egy kései szövegben, amelynek címe *A szürrealista festmények*, s amely Artaud életében nem jelent meg, még egyszer feleleveníti festő barátainak alakját és festészetét: Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy képeit, de Chagall és persze Picasso képeit is, akinek főként rendkívüli alkotói energiáját csodálta. Azt írja ebben a szövegben, hogy hallja a Picasso által festett alakok ütemes dobolását, valamint azoknak a festő által megjelenített romoknak a pulzálását, amelyeket sárból, vérből, spermából, izzadságból és salétromból festett meg a Guernica lázadói festményén.³³

Artaud és Braque

Artaud és Braque nem ismerték egymást személyesen, soha nem találkoztak, Artaud azonban az ő pályafutását is figyelemmel kísérte, hiszen a kubizmus volt a huszadik század első felének egyik legjelentősebb festészeti irányzata, az az időszak, amikor Artaud művészeti kritikusként, költőként és esszéistaként élénken érdeklődni kezdett a festészet iránt.

Georges Braque (Argenteuil sur Seine, 1882 – Párizs, 1963) Picasso mellett a kubizmus egyik alapítója, és egyik legjelentősebb képviselője volt. 1903-ban telepedett le Párizsban, hogy képzőművészeti tanulmányokat folytathasson. Első festményein az impresszionizmus hatása érhető tetten, majd a fauve irányzathoz közeledett, és ebben a stílusban festett képeket néhány éven át. Paul Cézanne művészetének felfedezése revelációként hatott rá, 1908-tól kezdve szakított a hagyományos esztétikával. Picassóval együtt előbb az analitikus, majd később a szintetikus kubizmus egyik legjelentősebb képviselője volt. Szobrászattal és metszetek készítésével is foglalkozott. Festményeibe gyakran épített be különböző anyagokat: homokot, papírt, fémét és fát. Termékeny, a kompozíció egységességét szem előtt tartó művész volt, akinek kubista képeit egyfajta klasszicizmus is jellemezte. Az 1930-as években és a második világháború alatt fokozatosan visszavonult műtermébe, és a csendéletek köre idővel a műterem belső terét is hozzáépítette. Az emberi alakok is megjelentek képein, bár a csendéletek többségben maradtak, az ötvenes években megjelent képeinek utolsó nagy témája pedig: a madár. Ez a téma foglalkoztatta életének szinte utolsó napjáig, a madarakról készült sorozatát Artaud azonban már nem láthatta. 1948-ban, Artaud halálának évében, Braque elnyerte a Velencei Biennálé nagydíját, és ő volt az első művész, akinek még életében retrospektív kiállítást rendeztek a Louvre-ban. A halála utáni évtizedekben számos Braque művészetét bemutató retrospektív kiállítást rendeztek a világ különböző nagyvárosaiban.

Artaud egyetlen levelet írt Braque-nak, 1947. január 16-án. Ez a levél a már említett festmény- és kéziratárverés kapcsán született: Braque is felajánlotta egy festményét az árverésre. Legjobb tudomásom szerint Braque nem válaszolt erre a küldeményre. Fontos levélről van szó, amelynek első fele teljes egészében Braque festészetéről szól. Nem egy vagy több festmény bemutatása vagy elemzése, hanem általánosabb érvényű gondolatok megfogalmazása a kubista festészetéről, s ezen belül Braque festészetéről. Artaud azzal kezdi a levelét, hogy évek óta készült írni a festőnek. Először még Rodezben gondolt arra, hogy ír neki, mert azt gondolta, hogy Braque megértené őt. Aztán jött a festményárverés és megtudta, hogy Braque is felajánlott egy képet a megsegítésére: „Ennek az adománynak különösen megörültem amiatt a valami miatt, amit mindig is ki tudtam olvasni a képeiből. A kubizmus

megkérdőjelezi az okkult lineáris világot, mindezt anélkül teszi, hogy belső szövetét elszakítaná. A többi festőnél ez a szakadás mindenhol tetten érhető, mintha a festők ahelyett, hogy a tabula rasa helyébe egy másikat alkottak volna, meg akarták volna lepni a már megalkotott kozmosz belső mechanikáját. Egyedül az Ön vásznait szemlélvén volt mindig az a benyomásom, hogy totális teremtésre törekszik, egyébként dráma nélkül, a tiszta elemet keresi veleszületett szükségszerűségét követve, nyugodtan és szenvedélyek nélkül. Azért ilyen azonban az ábrázolt világ, mert a születése bűnös volt, Georges Braque, és ez nem olvasható ki azonnal, de ha figyelmesen nézünk meg néhány Ön által festett és újraalkotott formát, akkor azt mondhatjuk, hogy Ön ennek tudatában volt. [...] Az utolsó Georges Braque-képeken évről évre egyre inkább egy olyanfajta érzékenység mutatkozik meg, amely bizonyos etruszk misztériumokat juttat eszembe. Olyan érzékenység ez, amely ugyanakkor őrizkedik a negédes érzelgősségtől.”³⁴

Artaud nem utal levelében egyetlen konkrét festményre sem, így nincs igazi kiindulópontunk az elemzéshez. Feltételezésem szerint Artaud Braque-nak azokra a harmincas évek végén és negyvenes évek közepén készült remekműveire gondol, amelyekben az ember csak implicit módon jelenik meg: a hétköznapi tárgyak, például a tálalóasztalka (*Le Guéridon*), a toalettasztalkán álló kancsó (*La Toilette devant la fenêtre*) vagy a biliárdasztal (*La Table de Billard*) jelzik a jelenlétét. Ezeket a nem élénk színekkel, hanem inkább a szürke, a barna és a zöld különböző árnyalataival festett képeket nemcsak a tökéletes megkomponáltság jellemzi, hanem a gondolati gazdagság, letisztultság, érzékenység és titokzatosság is. Ezért hasonlítja talán Artaud Braque festményeit a rejtélyes etruszk művészetéhez. Szerepel a levélben még egy nagyon fontos gondolat: Braque képeit, alkotói munkáját a totális teremtés vagy Artaud szavaival élve a „totális teremtésre való törekvés” (*une volonté de genèse totale*) jellemzi. Ez jellemzi egyébként Artaud szerint a levél írása után néhány héttel felfedezett Van Gogh festészetét is, aki szintén képes volt újratemteni a természetet, olyannyira, hogy a „természet, a külső természet, éghajlataival, árapályjaival és napéjegylenlőségi viharaival, Van Gogh földi pályafutása után nem tudja megtartani ugyanazt a gravitációt.”³⁵ A természet újraalkotása vagy újratemlése az egyik fontos gondolata Artaud esztétikájának, a festészet poétikájának. Ebben a levélben Braque, s néhány hónappal később Van Gogh festészetét úgy mutatja be Artaud, mint saját művészeti manifesztumának betetőzését.

Artaud és Dubuffet

Artaud és Dubuffet barátok voltak. Az ő esetükben lehet tehát beszélni valós párbeszédéről, levélváltásról és kölcsönös tiszteletről. Jean Dubuffet (Le Havre, 1901 – Párizs, 1985) felmenői borkereskedők voltak. Egy ideig a családi vállalkozással foglalkozott, majd 1942-ig Bercyben saját vállalkozásával, amely bizonyos függetlenséget biztosított számára. 1942-től teljesen a festészetnek szentelte magát. 1944-ben megismerkedett René Drouin műkereskedővel, aki megszervezte számára az első egyéni kiállítást. 1945 júliusától Dubuffet Svájcban, majd Franciaországban az Art Brut vagy csiszolatlan, nyers művészet megalapítója és képviselője lett. Az amerikai közönség Pierre Matisse műkereskedőnek köszönhetően 1947-ben ismerkedhetett meg műveivel. 1960-ban rendezték meg festményeiből az első retrospektív kiállítást a párizsi Iparművészeti Múzeumban. Ezt a kiállítást számos más retrospektív tárlat követte, például 1962-ben a New York-i Modern Művészetek Múzeumában, 1973-ban a New York-i Guggenheim Múzeumban, és a párizsi Grand Palais-ben. Magyarországon 2004-ben a Ludwig Múzeum adott otthont egy nagyszabású kiállításnak, amelynek során a festményein kívül a litográfiáit és a szitanyomatait is megismerhette a közönség.

Dubuffet valószínűleg Jean Paulhan³⁶ közvetítésével ismerkedett meg Artaud-val, 1945 szeptemberében meglátogatta őt a rodezi elmeegógyintézetben. Levezetni kezdtek. Dubuffet Artaud azon barátai közé tartozott (Marthe Robert, Colette és Henri Thomas mellett), akik a párizsi Saint-Lazare pályaudvaron várták Artaud-t 1946. május 26-án Rodezből való szabadulása után. Dubuffet volt a titkára és a pénztárosa az „Antonin Artaud barátai Bizottságnak”, és ő is felajánlott egy képet az Artaud javára rendezett aukción. Dubuffet tanúja volt Artaud Rodezben készült első rajzainak, és ő bátorította arra, hogy rajzait kommentárokkal lássa el: „Nagyon érdekelnek ezek a rajzok, amelyek nagyobbak, mint amilyeneket azóta készített. Ha gondolja, küldje el nekem őket, lefotózom, és utána visszaadom Önnek őket, de nagyon hasznos lenne, ha ellátná őket néhány kommentárral, olyanokkal, mint amilyeneket szóban mondott nekem.”³⁷

Ugyanebben az időben kezdett el Dubuffet az Art Brut iránt érdeklődni, amelyet a következőképpen definiált: „Olyan műveket értünk ez alatt a fogalom alatt, amelyeket művészeti ismeretek és képzettség nélküli emberek készítenek, és amelyekben ennél fogva az értelmiségiek műveivel ellentétben, az utánzásnak kevés vagy semmilyen szerep nem jut, ily módon ezeknek a műveknek az alkotói mindent (a témákat, az anyagok kiválasztását és megmunkálását, a kivitelezés eszközeit, a ritmusokat, az írásmódot stb.) saját kútfőből merítenek, és nem a klasszikus vagy divatos művészet sablonjai alapján. Ez egy tiszta, csiszolatlan művészeti alkotás, amelynek minden alkotói fázisát a mű szerzője találja ki kizárólag saját benyomásai alapján.”³⁸

Az Art Brut kitalálása után, amelynek alapelvei bizonyára elnyerték Artaud tetszését, Dubuffet megpróbálta elhelyezni születőfélben lévő gyűjteményét, amelynek először a párizsi Drouin Galéria alagsora, majd a Gallimard kiadó által rendelkezésre bocsátott helyiség adott otthont. 1948-ban megalakult az Art Brut Társaság, amelynek alapító tagjai között találjuk Jean Dubuffet-n kívül André Bretont, Jean Paulhant, Charles Rattont, Pierre-Henri Rochét, és Michel Tapiét. 1972-ben a gyűjtemény Lausanne-ba került egy tizennyolcadik századi magánpalotába, azóta ott őrzik, a közönség számára is látogatható. Denys Riout művészettörténész *Mi a modern művészet?* című kitűnő könyvében a következőket írja az Art Brut-ről: „E művészeti körökön kívül létrejött műveket azok a kulturális szférában tevékenykedő művészek csoportosítják e márkanév alatt, akik ezekben a művekben a kreativitás jeleit vélik felfedezni, annak ellenére, hogy alkotóik a társadalomból kirekesztettek: elmebeteg, médiumok, a társadalom peremén élők vagy egész egyszerűen csak alkotni vágyó egyszerű és szegény emberek. A naiv művészettel ellentétben, az Art Brut fogalma tehát az alkotó személyes helyzetétől függ, s nem műveinek stilisztikai kritériumaitól.”³⁹

Létezik egy közös pont Artaud és Dubuffet között a nyugati kultúra megítélését és az ősi, „primitív” kultúrákhoz való vonzódást illetően. Artaud mexikói írásaiban és *A színház és hasonmása* esszéiben elítéli a nyugati kultúrát és színházat. Gyakran szembeállítja egymással a nyugati és keleti kultúrát, vagy a nyugati és mexikói kultúrát. Számára a nyugati kultúra halott, közönyös és megkövesedett. *A színház és hasonmása* előszavában, amelynek *A színház és kultúra* címet adta, a nyugati kultúrával a mexikóit állítja szembe: „Az igazi kultúra a hevével és az erejével hat, az európai művészetfelfogás pedig az erőt elválasztja a szellemtől, s a szellemet arra készíti, hogy önnön hevének szemlélője legyen. Lusta, semmirekellő felfogás ez, amely rövid idő alatt előidézi a kultúra halálát. [...] A mi művészetfogalmunk élettelen és szenttelen. Az igazi kultúráké mágikus, szilajul önző, vagyis szenvedélyes. A mexikóiak életre hívják a minden formában ott szunnyadó mágikus erőt, a manaszt, márpedig ezt az erőt nem tudja életre kelteni, aki pusztán elmereng a formákon, csakis az, aki varázslat révén azonosul velük. És az ősi Totemeknek az a rendeltetésük, hogy ezt a kapcsolatteremtést elősegítsék.”⁴⁰

Dubuffet nagyon hasonlóan gondolkodott a nyugati kultúráról és az ősi, „primitív” kultúrákról, és az ő műveiben is megfigyelhető a két világ szembeállítása. 1951-es, *Kultúraellenes álláspontok* című esszéjében többek között azt írja, hogy nyugati kultúránk egy olyan „ruha”, amely már nem áll jól nekünk. Kultúránk olyan, akár „egy halott nyelv”, amelynek már semmi köze az utca nyelvéhez. Idegen az igazi élettől, mert nincsenek már élő gyökerei.

Olyan művészetről álmodik, amely közvetlenül hétköznapi életünkben táplálkozik, amely igazi életünk és igazi hangulataink azonnali kisugárzása. A nyugati kultúra legfőbb jellemzője véleménye szerint az, hogy az embernek a többi teremtménnyel szemben teljesen más természetet tulajdonít.

30 Szó sem lehet arról, hogy azonosítsa vagy összehasonlítsa az olyan természeti elemekkel, mint a szél, a fa vagy a folyó, hacsak nem viccből vagy költői kép gyanánt. A nyugati világ megvetést tanúsít a szél, a fák és a folyók iránt, utál hozzájuk hasonlítani. A „primitív” ember ezzel ellentétben szereti és csodálja a fákat és a folyókat. Nagyon erős érzéke van a dolgok „folytonossága”, főleg az embert a világ többi részével összekötő folytonosság iránt. A „primitív” társadalmak sokkal jobban tisztelik a világ minden teremtményét, mint a nyugati ember.⁴¹

Artaud és Dubuffet nyugati kultúráról megfogalmazott kritikái között tagadhatatlan a rokonság. Megihlették-e vajon Dubuffet-t Artaud mexikói kultúráról írt esszéi? Nem tudjuk, mert nem hivatkozik esszéiben Artaud írásaira, az azonban elképzelhető, hogy Rodezben tett látogatásai során vagy később Párizsban beszélgettek erről a témáról, bár ennek a levelezésükben sincs nyoma. Dubuffet mindazonáltal élete végéig kitartott „kultúraellenes álláspontjai” mellett, és nagyon nagyra becsülte az ősi kultúrákat jellemző értékeket: az ösztönök, a szenvedélyek és az örület világát.

Artaud és Dubuffet levelezése néhány baráti levélből áll, és egy viszonylag kis szövegkorpuszt alkot a költő kiterjedt levelezésében. Rodezben Artaud-t Jean Dubuffet felesége is meglátogatta, hozzá is írt néhány levelet. Kevés szó esik ezekben a levelekben a festészetről, Artaud sokszor emlegeti az elmegyógyintézetben eltöltött éveket, és arról is gyakran ír, hogy üldözik őt. Írt azonban néhány nagyon helytálló és éleslátó sort Dubuffet művészetéről egy 1945. november 29-én kelt levélben: „Nem értették meg az 1925-ös vagy 1927-es kiállítását, és azt, hogy egy rajz zsenialitása nem a művészetében rejlik, hanem a formák és a jelek kiszámítását rendező erő jelenlétében, amelyeket a lerajzolt vonalak hol elhagynak, hol megformálnak, hol kifaragnak, és ennek elismeréséhez a zsenialitásnál is többre van szükség.”⁴² Nagyon gyakran előfordul Artaud kései leveleiben, így a festőkhöz írt levelezésben is, hogy miután vagy mielőtt kitérne arra, hogy milyen viszontagságosak voltak az elmegyógyintézetben eltöltött évek, milyen kegyetlen és méltatlan volt a vele szembeni bánásmód, ráadásul üldözik őt, hirtelen beékel a levélbe egy teljesen más, tiszta, világos stílusú, koherens gondolatmenetet saját vagy levelezőpartnere művészetéről.

Néhány hónappal Artaud Rodezből Párizsba való érkezése után, 1946 augusztusában, Dubuffet készített egy rajzot Artaud-ról, amelynek címe *Antonin Artaud portréja, felborzolt hajjal (Portrait d'Antonin Artaud aux cheveux épanouis)*. Ez a kis méretű (41,5 x 53 cm), fehér gouache festék alapon barna

ceruzával rajzolt portré ma egy magángyűjteményben található Németországban, de reprodukciója szerepel a Francia Nemzeti Könyvtár 2006-os kiállítási katalógusában.⁴³ A rajz Artaud-t ábrázolja: csak a felsőtestét, a nyakát és a fejét látjuk. A feje és főként a haja a felsőtestéhez és vékony nyakához képest nagyon nagy. Egyszerű, expresszív és szándékosan ügyetlen rajzról van szó, amelyen van valami nagyon ősi és régi, az a benyomásunk támad a rajzot nézve, mintha az őskori barlangok mélyéről származna, ahol az első művészeti alkotások születtek. Azért is gondolom ezt, mert a festő a barlangok barna színét használja, és azért is, mert a vízszintes vonalak (a ráncok) Artaud arcán mintha bele lennének vésvé az arcába. A szeme kicsi, de a haja borzas és hosszú. Ezen a képen az „öreg” Artaud-t látjuk, Artaud Mómót, az elektrosokkos kezelések által megkínzott, de immár szabad Artaud-t. Hiszen a felborzolt, kibontott haj véleményem szerint a végre újra megtalált szabadságot és a művészeti alkotás szabadságát is jelképezheti. Amikor Dubuffet Artaud-t borzas fejjel ábrázolta, akkor talán azt is hangsúlyozni kívánta, hogy Artaud volt az egyik legszabadabb ember és az egyik legzseniálisabb alkotó, akivel valaha találkozott.

1 Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des limbes* = A. A., *Œuvres*, szerk., jegyz., bev. Évelyne GROSSMAN, Gallimard, Párizs, 2004, 105. (Saját fordításom.)

2 Artaud levelezésének nagy része olvasható *Összes műveiben*, valamint a 2004-ben Évelyne Grossman által szerkesztett (az előző lábjegyzetben hivatkozott) *Művekben*. Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, 26 kötet, szerk. Paule THÉVENIN, Gallimard, Párizs, 1970–1994.

3 Laurent DANCHIN – André ROUMIEUX, *Artaud et l'asile*, Nouvelle Éditions Séguier, Párizs, 1996. A kétkötetes mű bővített, második kiadása 2015-ben jelent meg.

4 Antonin ARTAUD, *Lettres, 1937–1943*, Gallimard, Párizs, 2015.

5 Antonin ARTAUD, *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, Párizs, 1996.

6 Antonin ARTAUD, *Nouveaux écrits de Rodez*, L'Imaginaire Gallimard, Párizs, 1994. A rodezi levelek magyarul is megjelentek: Antonin ARTAUD, *Rodezi levelek, 1943–1946*, ford. Szabó Marcell, szerk., bev. DARIDA Veronika, Kijárat, Budapest, 2011.

7 A Gallimard kiadó néhány éve kezdett bele André Breton teljes levelezésének kiadásába a *Collection Blanche* sorozatban. Megjelent már Simone Kahnnal, Jacques Doucet-val, Benjamin Péret-vel, Tristan Tzarával és Francis Picabiával folytatott levelezése, és bizonyára számos új levelezéskötet fog még napvilágot látni. André Gide válogatott levelezését is nemrégiben adták ki a népszerű és viszonylag nagy példányszámban megjelenő Folio Gallimard sorozatban: André GIDE, *Correspondance, 1888–1951*, Gallimard, Párizs, 2019. Artaud Bretonnal és Gide-del is levelezett.

8 Alain és Odette VIRMAUX, *Antonin Artaud, Qui êtes-vous?*, Éditions La Manufacture, Lyon, 1996, 70.

9 ARTAUD, *Œuvres*, 65. Évelyne Grossman bevezetője az 1924-ben és 1925-ben íródott szövegek elé.

10 *Uo.*, 64–65.

11 Jean-Michel REY, *Les promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Édition Desclée de Brouwer, Párizs, 2003, 47–86. Jean-Michel Rey kitűnő tanulmányában elmélyülten és érzékenyen elemzi ezt a levelezést, amelyet ő is prologusnak tekint.

12 Antonin ARTAUD, *Levél Jacques Rivière-hez*, ford. HÁRS Ernő, Műhely, 1994, *Szürrealizmus* különszám, 46.

13 SCHNELLER Dóra, *Artaud és Balthus*, Új Forrás, 2019/1, 22–35.

14 Guillaume APOLLINAIRE, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes, (1913)*, Hermann, Párizs, 1980.

- 15 Antonin ARTAUD, *L'Art nouveau. A propos du Laboratoire central de Max Jacob* = A. A., *Œuvres complètes*, Gallimard, Párizs, 1980, II, 191.
- 16 Antonin ARTAUD, *Le Cubisme, les valeurs picturales et le Louvre* = A. A., *Œuvres*, 33. (Saját fordításom.)
- 17 Évelyne GROSSMAN, *L'art crève les yeux = Antonin Artaud*, kiállítási katalógus, Bibliothèque Nationale de France – Gallimard, Párizs, 2006, 162.
- 18 Antonin ARTAUD, *Lettre de Paris* = A. A., *Œuvres*, 34. (Saját fordításom.)
- 19 *Uo.*, 34.
- 20 Daniel-Henry Kahnweiler (Mannheim, 1884 – Párizs, 1979) művészettörténész, műgyűjtő, galériatulajdonos volt. A Párizsban található Kahnweiler, majd Simon Galériában rendezett kiállításokat szinte az összes jelentős kubista festőnek. Számos fiatal költő és író könyve kiadását támogatta anyagilag. Artaud első verseskötete, a *Tric Trac du Ciel* is az ő kiadásában jelent meg először 1923-ban. A kötetet Élie Lascaux metszetei illusztrálták. Artaud többször járt galériáiban, és írt is egy lelkes cikket a Kahnweiler Galériáról: Antonin ARTAUD, *Monsieur Kahnweiler* = A. A., *Œuvres complètes*, II, 212–213.
- 21 Antonin ARTAUD, *A háború utáni színház Párizsban*, ford. SZEREDÁS András = A. A., *A színház és az istenek*, Orpheusz, Budapest, 1999, 269.
- 22 *Uo.*, 267.
- 23 Antonin ARTAUD, *Projet de lettre à Pablo Picasso* = A. A., *Œuvres*, 1053. (Saját fordításom.)
- 24 *Uo.*, 1054.
- 25 Antonin ARTAUD, *A színház és hasonmása*, ford. BETLEN János = A. A., *A színház és az istenek*, 151–152.
- 26 Jean-Michel REY, *Antonin Artaud, La naissance de la poésie*, A. M. Métailié, Párizs, 1991, 129.
- 27 *Uo.*, 124.
- 28 ARTAUD, *Projet de lettre à Pablo Picasso*, 1053.
- 29 Antonin ARTAUD, *Artaud le Môme* = A. A., *Œuvres*, 1123–1141. Ez a kötet magyarul is megjelent a következő könyvben: Antonin ARTAUD, *Artaud, a mumus*, ford. TANDORI Dezső, szerk. FEKETE Valéria, Orpheusz, Budapest, 1998.
- 30 Antonin ARTAUD, *Lettres inédites à Pablo Picasso*, Europe, Artaud különszám, 2002. január–február, 39. Szerkesztette Évelyne GROSSMAN.
- 31 Antonin ARTAUD, *Lettre à Pablo Picasso* = A. A., *Œuvres*, 1144. (Saját fordításom.)
- 32 *Uo.*
- 33 Antonin ARTAUD, *Les tableaux surréalistes* = A. A., *Œuvres*, 1047–1048.
- 34 Antonin ARTAUD, *Lettre à Georges Braque* = A. A., *Œuvres*, 1330–1331. (Saját fordításom.)
- 35 Antonin ARTAUD, *Van Gogh, akit megöngyilkolt a társadalom*, ford. NAGY Andrea, Átváltozások, 1996/6, 3.
- 36 Jean Paulhan (Nîmes, 1884 – Neuilly-sur-Seine, 1968) francia író, irodalomkritikus, esszéista, hosszú ideig a *Nouvelle Revue Française* főszerkesztője volt. Többször publikálta a folyóiratban Artaud írásait, és rendszeresen leveleztek. Elsősorban irodalmárként ismert, de számos képzőművészeti tárgyú esszét is írt: az Informel irányzatról, Fautrier-ről, Braque festészetéről. Nagyon valószínű, hogy Artaud tudott Paulhan Braque, *le patron* című könyvéről, amely 1945-ben jelent meg először. A könyv 2011-ben újra megjelent a kitűnő L'Imaginaire Gallimard sorozatban.
- 37 Jean DUBUFFET, *Lettre à Antonin Aratud*, 1945. november 28, BNF, Manuscrits, NAF 27852, f. 94. A levelet idézi Évelyne Grossman: *Antonin Artaud*, kiállítási katalógus, 189. (Saját fordításom.)
- 38 Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Párizs, 1973, 91–92. (Saját fordításom.)
- 39 Denys RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Gallimard, Párizs, 2000, 290. (Saját fordításom.)
- 40 ARTAUD, *A színház és hasonmása*, 112–113.
- 41 DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, 68.
- 42 Antonin ARTAUD, *Lettre à Jean Dubuffet* = A. A., *Œuvres*, 1266. (Saját fordításom.)
- 43 *Antonin Artaud*, kiállítási katalógus, 189.