

Słowo jako spektakl. Artaud i Alicja raz jeszcze

Artaud – wielki odnowiciel teatru. Celowo piszę: odnowiciel – żeby zabrzmiało jak zbawiciel. To o słowie będzie bowiem ten tekst. O słowie jako spektaklu. Artaud – wielki zbawiciel teatru. W porównaniu do innych zbawicieli słabo obecny w Polsce i w polszczyźnie. *Teatr i jego sobowtór, Heliogabal* – to jedyne książki Artauda przełożone na język polski¹. Po publikacji w słynnym numerze „Twórczości” fragmentu *Van Gogha...*² ówczesni czytelnicy mogli się spodziewać ciągu dalszego. Bez skutku. Po książce Leszka Kolankiewicza³ mogliśmy mieć nadzieje na przeczytanie po polsku opowieści o Indianach Tarahumara. Płonne nadzieje. Dlaczego by więc, w odruchu czytelniczej rozpacz i pragnieniu podzielenia się cenionym przez siebie autorem – co wedle antropologicznego ujęcia stanowi jeden z podstawowych wymiarów spektaklu⁴ – nie przetłumaczyć jednego z tekstów, jakimi Artaud zappełniał swoje zeszyty w azylu psychiatrycznym w Iwry?

„Yo mertin

di

bartarelda

bartaeada

ti matra

yo markoum

ti forradira

ya medlira

tenitra

to kanpoumg

a

askourda

a

tenskida

fatsitra

Merde”⁵.

¹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. i wstęp J. Błoński, noty J. Błoński i K. Puzyna, Warszawa 1966; idem, *Heliogabal albo Anarchista ukoronowany*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, wstęp K. Matuszewski, postł. B. Banasiak, oprac. J. Lisowski, Warszawa 1999.

² A. Artaud, *Van Gogh albo samobójca społeczny*, tłum. J. Lisowski, „Twórczość” 1957, nr 4.

³ L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Gdańsk 2002.

⁴ Zob. J.-M. Leveratto, *Introduction à l’anthropologie du spectacle*, Paris 2006, s. 81–101.

⁵ A. Artaud, *Suppôts et supplications* [w:] idem, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris 2004, s. 1354.

Co zrobić z tym tekstem? Z takim tekstem? Niejako wbrew Artaudowi, który parając się archeologią ciała jako spektaklu, sięgał raczej w głąb niż wszere, schodził po wer-tykalnej linii prowadzącej do źródeł „ja”, zamiast rozglądać się dokoła w poszukiwaniu wyjaśnień, „ja” pójdę tą drugą drogą, wychodząc z założenia, że w takim wypadku pomóc mogą tylko inne teksty. Nieograniczona *semiosis*. Ale też nie o ciało jako spektakl tu chodzi, lecz o słowo. Zatem przytoczę stosowny *passus Alicji w krainie czarów*, od razu z translologicznym komentarzem Roya Harrisa:

„Kiedy Czerwona Królowa zadaje pytanie: »Jak będzie po francusku tere fere?«, Alicja odpowiada: »Tere fere nie jest po angielsku«. »A czy kto kiedykolwiek mówił, że jest?« – odpala Czerwona Królowa. Na co Alicja rzuca kartę atutową teoretyka tłumaczenia: »Jeśli mi powiesz, w jakim języku jest tere fere, to ci powiem, jak jest tere fere po francusku«”⁶.

„Jak można coś przetłumaczyć, jeśli się nie wie, co to znaczy?” – pyta dalej Harris.

Jak można coś przetłumaczyć, jeśli się nie wie, w jakim języku jest oryginał?

Aby spróbować to ustalić, sięgnijmy – niczym w tradycyjnej historii literatury – do biografii autora. Antonin Artaud urodził się w 1896 roku w Marsylii. Jego matka, Eufrozja Nalpas, pochodziła ze Smyrny. Dwie babki – Katarzyna Artaud i Maria Nalpas (nazywana Neneka) – były siostrami. Antonin od dziecka miał żywy kontakt z wielojęzycznością Lewantu: z językiem tureckim, greckim i włoskim. Lepiej lub gorzej władał dwoma ostatnimi. W rodzinie wołano na niego: Nanaki⁷.

A teraz posłuchajmy tych imion, nazw i nazwisk: Eufrozja, Nalpas, Smyrna, Artaud, Neneka, Nanaki. Z przecinkami pomiędzy. Albo z myślnikami. W tej postaci, w takim układzie można by je żywcem przenieść do „Yo mertin...”. W tej postaci, w takim układzie te imiona i nazwiska to nazwy, miana:

„Nazwy, tego nie wypowiedzi się na wysokości głowy, to tworzy się w płucach i wznosi ku głowie. Ale polecenie przychodzące z głowy jest mianem jedynie w płucach.

I to tworzy się w oparciu o

GABAL

rzecz plastyczną i kształtującą. Słowo, które przybiera formę i ją nadaje.

A w

EL-GABAL

występuje

GABAL

które tworzy miano

Ale w

GABAL

występuje

GIBIL (w starym dialekcie arkadyjskim).

⁶ R. Harris, *Koncepcje teoretyczne*, tłum. A. Staniewska, „Literatura na Świecie” 1985, nr 2, s. 302.

⁷ Informacje biograficzne za: F. de Mèredieu, *C’était Antonin Artaud*, Paris 2006.

Gibil, ogień, który niszczy i przekształca, ale przygotowuje odrodzenie czerwonego Feniksa, powstałego z ognia i będącego emblematem kobiety, kobiety ze względu na czerwień–ogień krwi menstruacyjnej.

A w

EL-GABALUS

występuje

EL

oznaczające Boga i pisane z H bądź bez niego, które połączone z Gabal daje

HELAH-GABAL

I ziemia Elam, znajdująca się blisko Baktrii, jest ziemią boga⁸.

Gabal, Gibil, Elam, Baktريا – od razu przerzucam żywcem do „Yo mertin...”. I szybko, w ramach nieograniczonej, a zarazem niecierpiącej zwłoki *semiosis* przechodzę do drugiego wielkiego poematu o imieniu, jakim jest – kto wie, czy nie najbardziej przejmujący, przynajmniej w tytule – fragment cyklu Prousta, *Imiona miejscowości: Imię*:

„Gdybym miał się lepiej i gdyby rodzice się zgodzili, abym się wybrał do Balbec – jeżeli nie na dłużej, to przynajmniej na wycieczkę, dla zapoznania się z architekturą i z widokami Normandii lub Bretanii – owym pociągami pierwsza dwadzieścia dwie, w który tyle razy wsiadałem w wyobraźni, byłbym pragnął zatrzymać się w najładniejszych miastach; ale daremnie je porównywałem; jak wybrać między istotami indywidualnymi, niezamiennymi z sobą: Bayeux, tak dumne w swojej szlachetnej rdzawej koronce, ze szczytem rozświetlonym starym złotem jego ostatniej sylaby; Vitré, którego akcent nad e oprawiał w czarne drzewo starodawny witraż; słodkie Lamballe, w białości swojej przechodzące od żółtawej skorupki jajka aż do tonów perłowoszarzych; Coutances – normandzka katedra, którą jej końcowy dyftong, żółtawy i tłusty, wieńczy niby więź z masą; Lannion – w ciszy wiejskiej turkot koczobryka, nad którym brzęczy mucha; Questambert, Pontorson – pocieszne i naiwne, białe pióra i żółte dzióbki rozdziawione na drodze w tej poetycznej i obfitej w wodę okolicy; Benodet – nazwa zaledwie przycumowana, robiąca wrażenie, jakby chciała wciągnąć rzekę między swoje algi; Pont-Aven – biały i różowy ruch skrzydła lekkiego czepka, który odbija się drżący w zielonkawej wodzie kanału; Quimperlé – od średniowiecza mocniej osadzone między strumieniami, którymi gaworzy i perli się w siatce podobnej do tej, którą poprzez pajęczyny witrażu rysują promienie słońca, zmienione w ostrza oksydowanego srebra!⁹”

Czy słowa-spektakle Artauda znaczą tak jak Proustowskie słowa-imiona? Tutaj, oprócz geograficznych i historycznych motywacji-konotacji, występują skojarzenia czysto brzmieniowe, a zatem cielesne: perły Quimperlé, witraże Vitré i biało Lamballe, bo przecież *blanc* zawiera te same fonemy, co nazwa owej miejsciny. I jeszcze Lannion, skoro *lanière* to część smyrgającego biczka, na której końcu powiewa *mouche*, czyli mucha. Proust pozostaje tu jednak zakładnikiem znaczenia, a raczej znaczeniowości, *signifiance*. Podobnie jak Artaud w *Heliogabalu*. Opowieść o cesarzu-anarchiście pochodzi z roku 1935, a my jesteśmy już w grudniu 1946. Artaud poszedł krok dalej, sto tysięcy

⁸ A. Artaud, *Heliogabal albo Anarchista ukoronowany*, op. cit. s. 83–84.

⁹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1 [w:] *W stronę Swanna*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa, s. 364.

miliardów kroków dalej. Między Proustem i Artaudem jest jeszcze Gershom Scholem i jego list do Franza Rosenzweiga z 26 grudnia 1926 roku:

„Język to imię. W imieniu zamknięta jest potęga języka, opieczętowana jest jego otchłań. Dzień w dzień przywoływaliśmy dawne imiona, a teraz nie jesteśmy już w stanie oddać potencji, które w nich tkwią. Obudzą się i zjawią tutaj, bo przyzywaliśmy je przecież z ogromną siłą. My, rzecz jasna, mówimy szczątkami, mówimy językiem widmowym: w naszych wypowiedziach imiona błąkają się niczym duchy, w tekstach i gazetach ten czy ów igra nimi i okłamuje siebie lub Boga, że to nic nie znaczy, a z upiornego poharńbienia naszego języka tryska często moc tego, co święte. Imiona bowiem mają swoje życie, a gdyby go nie miały, biada naszym dzieciom, które bez żadnej nadziei wydane będą pustce”¹⁰.

W komentarzu do tego listu Jacques Derrida powtarza słowa Scholema i rozwija je, lecz rozwinięcie to może być tylko pytaniem albo cytatem, niczym więcej. Tekst kończy się długim cytatem ze Stéphané’a Mosès’a, lecz wcześniej znajdujemy interesującą refleksję zwieńczoną pytaniem: „*Sprache ist Namen*, »Język to imię«. *Sprache* to zarazem język i mowa. Nie wystarczy powiedzieć, że język jest – czy też że zawiera się – w imionach. Mówić to nazywać, nadawać imię. Co to znaczy?”¹¹. Co to znaczy? Słowa były imionami, lecz przestały nimi być. A może raczej: wciąż nimi są, lecz już o tym nie pamiętamy. Dlatego teatralny przewrót Artauda nie będzie się ograniczał do wskrzeszenia pamięci o bycie, jak skądinąd słusznie twierdzi Georges Banu¹². Owszem, Artaud przywraca pamięć o bycie, tak jak Stanisławski przywraca pamięć o „ja” i jak Copeau ożywia pamięć samego teatru, to na niej opierając swoją sceniczną wizję. Ponownie jesteśmy tu jednak w latach trzydziestych. W kolejnej dekadzie, po meksykańskiej podróży i pejotlowym wtajemniczeniu w roku 1936, Artaud nie przestaje wprawdzie być człowiekiem teatru, lecz myślenie o teatrze zastępuje myśleniem teatrem, byciem teatrem. I wówczas to samo słowo, wraz z zawartą w nim pamięcią bytu, staje się spektaklem.

Jak to się dzieje? „Co to znaczy?”. Derrida uznaje Artaudowskie zapiski w nieznanym języku o niewiadomym sensie za skodyfikowany system onomatopei. Pisze o uniwersalnej gramatyce okrucieństwa, której składniki są spontaniczne, ale nie niekontrolowane¹³. Zmyślone sylaby łączą się ze sobą niejako samoistnie, według innych reguł niż te dostępne rozumowi. To antysystem, odwrócony świat, druga strona lustra. Przestrzeń, w której runęły mury okulocentryzmu: to nie oko dyktuje tu swoje prawa. Chodzi przede wszystkim o to, by usłyszeć.

Ale jak tego słuchać? Edytorka dzieł zebranych Artauda, Paule Thévenin, daje przybliżone wskazówki, jak powinny brzmieć poszczególne zapisane przez Artauda głoski, lecz jej uwagi – z którymi zgadza się biografka artysty Florence de Mèredieu – są tak nieprecyzyjne, niekiedy sprzeczne, a czasem wręcz nieprawdopodobne,

¹⁰ G. Scholem, *Wyznanie o naszym języku*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 330–331.

¹¹ J. Derrida, *Oczy języka*, tłum. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 339.

¹² G. Banu, *Le mal-aimé du théâtre français*, „Magazine Littéraire” septembre 2004, s. 51–53.

¹³ Zob. J. Derrida, „Słowo podszeptane” [w:] idem, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

że nie warto ich tu przytaczać¹⁴. Czy aby jednak o to tu chodzi? O to, jak usłyszeć, czy może po prostu: usłyszeć? Czy pytając o „jak”, nie zafałszujemy już tego pierwotnego gestu, jakim jest użycie głosu, jakże słusznie zwane w polszczyźnie wydobyciem, wydobyciem z siebie? Może zamiast „jak” słuszniej byłoby zapytać: co? Nie „co znaczy?”, ale właśnie – co?

W szkicu pod tytułem *Magia dźwięków mowy* Roman Jakobson i Linda Waugh podają następującą definicję:

„Pewne użycie dźwięku języka, całkowicie pozbawione roli różnicowania znaczeń w całej wypowiedzi, niemniej przeto przeznaczone do pewnego rodzaju komunikacji i skierowane do rzeczywistego ludzkiego audytorium lub do boskiego ducha, który ma dźwięki odebrać i zrozumieć, należy do specjalnego rodzaju werbalnej lub quasi-werbalnej twórczej aktywności, nazywanej glosolalią”¹⁵.

Wstrzymanie się aż do tej pory z użyciem tego pojęcia było, oczywiście, tylko grą na zwłokę. Dopiero teraz jednak, po dostrzeżeniu w glosolaliach Artauda przede wszystkim imienia – jego śladu, jego pamięci – dźwięk tych słów może w pełni wybrzmieć, nie troszcząc się o znaczenie, a nawet nie troszcząc się o to, jak zabrzmiał. Przecież nie o to tu chodzi:

„Brak podobieństwa do jakiegokolwiek rzeczywistego języka czasów teraźniejszych lub minionych prowadzi do określenia glosolalii jako języka duchów”¹⁶.

Wydaje się, że powoli zbliżamy się do tego, czym są sylaby Artauda. Jesteśmy już na tym samym, a przynajmniej na sąsiednim terytorium, gdy Jakobson przywołuje „magiczną formułę rosyjską, wypełnioną tajemniczymi, fantastycznymi słowami i intonowaną w celu ochrony przed rusałkami”:

„Au Au
šivda vnoza
kalandi indi
okutomi mi
šixarda kavda
mitta minogam
jakutašma bitaš
nuffan zidima”¹⁷.

Rosyjska inkantacja ma zatem sens; a może nie tyle sens, ile cel: ochronę przed rusałkami. Glosolalie Artauda również zakładają raczej cel niż sens. Ich celowość opiera się jednak na ich własnej materii, na ich własnej cielesności. Nie jest ideą ani nawet przeczuciem – graniczy z pewnością, o czym świadczy repetytywność gestu w kolejnych tomach *Œuvres complètes*, w kolejnych dziurawionych przez Artauda zeszytach. „Składające się na język dźwięki posiadają podwójną realność fizyczną: akustyczną

¹⁴ Zob. komentarz Thévenina [w:] A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. 13, Paris 1974, s. 276. Zob. F. de Mèredieu, *Antonin Artaud, les couilles de l'Ange*, Paris 1992, s. 119.

¹⁵ R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, tłum. M.R. Mayenowa, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka: wybór pism*, t. 1, wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 325.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 329.

i fizjologiczną¹⁸. Artaud jest tej fizycznej dwoistości świadomy – pisał o tym już w *Helio-gabalu* i w *Sobowtórze* – a zarazem utrzymuje te mechanizmy na poziomie nieświadomości. Jak stwierdza Évelyne Grossman:

„w ostatnich latach życia język Artauda łączy w sobie dyskurs glosolaliczny i strzępy zwykłej składni. Między jednym a drugim biegunem słowa fermentują, tworząc wiersze, substancję i rytm ożywionych znaków stanowiących jego teatralną i choreograficzną poezję¹⁹.”

Spontaniczność i gramatyka. Jakobson i Waugh piszą o glosolalii jako o „nadświadomym sztuce słowa”, a zaraz potem – jako o „podświadomych bodźcach²⁰”. Edward Sapir stwierdza z kolei, że „pod powierzchnią czysto obiektywnego systemu głosek, charakterystycznego dla danego języka, do którego można dotrzeć jedynie na drodze drobniawej analizy, kryje się ściślej zdefiniowany system wewnętrzny czy też idealny, który, mimo iż równie nieświadomiony przez naiwnego użytkownika języka, może dużo łatwiej niż ten pierwszy zaistnieć w świadomości jako kompletny wzorzec, mechanizm psychologiczny²¹”. Glosolalie Artauda sytuują się właśnie na tej granicy między wnętrzem a zewnątrzem, świadomością a nieświadomością, przy czym on sam, nadświadomy sztukmistrz słowa, jest tu zarazem „naiwnym użytkownikiem języka” – najbardziej naiwnym z możliwych, prymitywnym, dzikim, obcym.

W innym fragmencie *Suppôts et supplications* Artaud pisze coś, co potraktować można jako jego własne wyjaśnienie glosolalicznej praktyki:

„Przekazano mi słowa, których używamy, więc ich używam, nie po to jednak, by mnie zrozumiano, nie po to, żebym się ich pozbył,

więc po co?

Otóż tak naprawdę to ja ich nie używam

tak naprawdę tylko milczę

i tłukę.

Poza tym mówię tylko z powodu jebania, to znaczy świat wciąż cudzołoży, przez co zapominam, że nie myślę.

W rzeczywistości nic nie mówię i nic nie robię, nie używam słów ani liter, nie używam słów i nie używam nawet liter²².

Należy to potraktować jak najbardziej dosłownie: „nie używam słów i nie używam nawet liter”. Tylko dźwięki, fonemy, sylaby. Żadnych słów przekazanych przez świat zajęty „jebaniem” (*baiser*) czy też „cudzołożeniem” (*fornication*) – to właśnie te przekazane słowa. Zamiast tego milczenie, nicnierobienie, pasywny bunt – żadnego „używania” (*employer*). Jeśli owe dźwięki, fonemy, sylaby nie należą do żadnego znanego języka, to postawione na początku pytanie – „Jaki jest ich polski odpowiednik?” – jest błędnie

¹⁸ I. Fónagy, *Język poetycki – forma i funkcja* [w:] *Studia z teorii literatury: archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 29.

¹⁹ É. Grossman, *Artaud, „l’aliéné authentique”*, Paris 2003, s. 58.

²⁰ R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, op. cit., s. 328–329.

²¹ E. Sapir, *Język: wprowadzenie do badań nad mową*, tłum. M. Buchta, Kraków 2010, s. 63–64.

²² A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., s. 1348.

sformułowane lub bezsensowne²³. Przekładalność – podstawa zachodniej kultury – zostaje tu zakwestionowana. Nie przez „nieprzekładalność”, która byłaby tu zwykłą negacją, prostym przeciwieństwem, lecz przez absolutną jedność, powszechność, zrozumiałość dźwiękowego przekazu, dzięki której przekład nie jest niewykonalny, lecz najzwyczajniej w świecie niepotrzebny. I zarazem jak najbardziej możliwy. Brzmiałby on mniej więcej tak:

„Yo mertin
di
bartarelda
bartaeda
ti matra

yo markoum
ti forradira
ya medlira
tenitra

to kanpoumg
a
askourda
a
tenskida
fatsitra

Merde”.

Nawet końcowego *merde* nie można ruszyć z posad – nie dlatego, że gówna się nie tyka, ale dlatego, że przestaje być tu ono słowem, nie zawiera nawet liter – staje się spektaklem. Jesteśmy po drugiej stronie lustra.

W 1934 roku – przed *Heliogabalem*, przed Meksykiem, ale po Prouście, po Scholemie, którego nie mógł znać – Artaud pisze krótką impresję z wystawy nieznanego jeszcze wówczas szerzej Balthusa. Wymienia z tytułu tylko jedno z siedmiu eksponowanych płócien – *Toaletę Cathy*. Nie ulega jednak wątpliwości, którego obrazu dotyczy drugi akapit tekstu zawierający między innymi takie zdanie:

„Odbiciem światła na ścianie, parkiecie, krześle i skórze zachęca nas do zgłębienia tajemnicy ciała, którego płeć uwidoczni się dzięki swoim wypukłościom”²⁴.

To *Alicja w lustrze* – po tamtej stronie lustra, którego na płótnie nie widać, bo jest nim sam obraz, a my, patrzący nań z Artaudem, stoimy po tej stronie. Artaud stanie po drugiej już niedługo: zgłębí tajemnice ciała, odkryje wszystkie wypukłości cielesnego

²³ Zob. R. Harris, op. cit., s. 302.

²⁴ A. Artaud, *Exposition Balthus à la Galerie Pierre* [w:] idem, *Œuvres*, op. cit., s. 489.

języka, jedność ciała i mowy, ich seksualny wymiar – nie „jebanie” i „cudzołożenie”, lecz płodność sylab i fonemów.

Brat Balthusa, wybitny pisarz i ciekawy rysownik, pornoteolog Pierre Klossowski wspomni w jednym ze szkiców, że do najważniejszych źródeł wyobraźni, ale i malarskiej techniki Balthusa należały stare ilustrowane książki dla dzieci: *Der Strüwwelpeter* Heinricha Hoffmanna oraz *Alicja w krainie czarów* Carrolla z ilustracjami Johna Tenniela²⁵. *Alicja w lustrze* z widocznymi wypukłościami płci jest więc grą luster dla samego Balthusa: osobliwą *mise en abyme*, w której malarz maluje to, na czym opiera swoje malarstwo. Więcej nawet: pokazuje, skąd się ono wzięło – przedstawia miejsce będące płcią, płodnym ciałem, ale zarazem dzieciństwem, pierwszym zapamiętanym obrazkiem. Stając po drugiej stronie lustra, Artaud dokona podobnego powrotu. Nie będąc artystą kształtów i barw, lecz dźwięków mowy – „magii dźwięków mowy” – odtworzy pierwsze zapamiętane dźwięki i sylaby, bo przecież nie słowa ani nawet litery. Nalpas, Smyrna, Neneka, Nanaki.

Nie do końca zgadzam się tu więc z Deleuze’em, którego genialny tekst był inspiracją dla powyższych rozważań i cytowań. Choć, podobnie jak Deleuze, nie oddałbym „ani jednej strony Artauda za całe dzieło Carrolla”²⁶, tam, gdzie mówi on o języku schizofrenii, ja wolę mówić o języku spektaklu i pamięci. Ale też tekst, od którego wyszedłem, nie był Artaudowskim przekładem *Jabberwocky* – wiersza, który sam Artaud uznawał za „infantylny i afektowany”²⁷ – lecz oryginalnym „wierszem” (w znaczeniu, w jakim „używa” tego „słowa” Grossman), którego przekład jest ze wszech miar niepotrzebny. Tam – słowa-kufry, tu – dźwięki bez słów i liter. Także w tym sensie Carroll jest „małym zboczeńcem, któremu wystarczyło stworzenie języka powierzchni”²⁸, z kolei Artaud – geniuszem, który „osiągnął, jako jedyny, absolutną głębię literatury i odkrył, jak powiada, za cenę cierpienia, żywe ciało i jego cudowny język”²⁹. *Tenskida, fatsitra, merde*.

Summary

Deriving from an attempt at translation of one of Artaud’s notes, the article discusses the function of the proper name in literature and, more broadly, in language. Proust’s and Derrida’s remarks on this subject lead the author to the notion of glossolalia that explains the position of Artaud on the limits of conscious and unconscious. Finally, the author is opposed to Deleuze’s interpretation of Artaud’s glossolalias in relation of schizophrenic’s language and prefers to analyse it in terms of spectacle and memory.

²⁵ P. Klossowski, *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus* [w:] *Balthus, catalogue de l’exposition au Centre Georges Pompidou*, 1983.

²⁶ G. Deleuze, *O schizofreniku i o malej dziewczynce*, tłum. J. Skoczylas, tłum. przejrzał S. Cichowicz, „Teksty” 1976, nr 3, s. 205.

²⁷ *Ibidem*, s. 195.

²⁸ *Ibidem*, s. 196.

²⁹ *Ibidem*, s. 205.