

Ik ben het die Artaud zal spelen Waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën¹

Thomas Crombez

“Sommigen worden postuum geboren.” Deze fameuze uitspraak van Nietzsche uit het Woord Vooraf tot *De antichrist* (7), zou men makkelijk naar het leven en vooral het na-leven van Antonin Artaud kunnen transponeren: ‘Sommigen maken postuum theater.’ Artaud is eerst en vooral de *figuur* Artaud. Een figuur die het bekendste is onder de gelaatstreken die schrijvers, interpretatoren en theatermakers na zijn dood in 1948 het diepst in zijn doodsmasker hebben gegrift.

Hoe over Artaud te schrijven? Is het, neutraal en gebalanceerd: De Franse dichter, acteur en theatermaker Antonin Artaud... ? Of gebalder, en meer trouw aan zijn eigenlijke *Nachleben*: de Franse essayist en theatertheoreticus? Generisch: de auteur Artaud? Dat liever niet, want schreef hij niet zelf: “toute l’écriture est de la cochonnerie” (*OC* 1*:100)? Trouwer dan aan de diversiteit van zijn oeuvre: de dichter Artaud, de tekenaar, de stemkunstenaar, de *performance artist* – want zijn laatste publieke optreden, geafficheerd als voordrachtavond, liep (net als het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*) op een confronterende krijsperformance uit. Dan maar voluit biografisch: de patiënt Artaud, de hallucinerende en lijdende Artaud, als kleuter ternauwernood een hersenvliesontsteking overleefd, migraine zijn leven lang, en erger: de psychoot, de esotericus, de zelfverklaarde magiër Artaud.

De psychopathologische dimensie van de figuur Artaud duikt om de haverklap op, zowel wanneer zijn naam valt in een theaterrecensie of essay als wanneer hij in titels van academische werken centraal wordt gesteld. Daar vindt men hem terug uitgedost met epitheta als ‘the suffering shaman of the modern theater’, ‘ce déses-

1 Een kortere versie van dit essay verscheen eerder in *Etcetera*, jg. 26 (2009), nr. 113.

péré qui vous parle', 'man of vision', 'torturé par les psychiatres', 'un insurgé du corps', 'l'aliéné authentique' ...

De affaire-Artaud

Literaire essays en academische werken over Artaud vertonen ruwweg dezelfde tendens. Artaud wordt ondubbelzinnig in biografische termen geïnterpreteerd, met gretige belangstelling voor zijn ziektegeschiedenis en internering. Dat is het resultaat van een mythificatieproces rond 'het getormenteerde genie' Artaud dat al op de dag van zijn overlijden aanving. In het Parijs van 1948, waar hij op 4 maart stierf, vond er volgens Riccardo Bonacina een "explosie van de mythe Artaud" plaats, die een rationele interpretatie van zijn werk zou verhinderen (128, 131).

De wildgroei aan roddels en oneigenlijke verhalen over de zonderlinge dichterpatiënt kwam voort uit een aantal onderling vervlochten factoren. De belangrijkste daarvan is het bijzonder zichtbare gedrag van Artaud in zijn laatste twee levensjaren, vanaf zijn terugkeer uit de psychiatrie in mei 1946. Twee opmerkelijke gebeurtenissen griffelden zijn naam in het publieke bewustzijn: ten eerste zijn 'performance' in het Théâtre du Vieux-Colombier op 13 januari 1947, *Histoire Vécue D'ARTAUD-MOMO*, die volgens de vele aanwezigen uitpakte als een opvoering van een onhoudbare intensiteit, en ten tweede de hevige polemiek in februari 1948 rond het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*. De productie was al opgenomen in november 1947, maar de uitzending werd op het laatste moment door de opdrachtgever zelf, het Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), gecensureerd. Dat had hevige kritiek in de pers tot gevolg vanwege allerlei partijen (OC 13: 65-118, Bonacina 111-119).

Na zijn dood werden de kiemen van de mythevorming die Artaud zelf had gezaaid duizendvoudig versterkt door de sensatiepers. Enkele weinig scrupuleuze redacteurs beseften dat er goed geld te verdienen viel aan iemand als Artaud en speelden daar handig op in. Het resultaat daarvan waren krantenkoppen als: "L'homme qui a révolutionné Paris, Antonin Artaud, est le fils d'une femme et d'un démon" (*Paris-Soir* 14/02/1948, gecit. in Bonacina 7). Echt bevorderlijk voor een kritisch onderzoek van zijn eigenlijke teksten valt die schandaalsfeer moeilijk te noemen. Maar een nog veel sterkere stoorzender was de jarenlange twist over zijn intellectuele erfenis tussen zijn familieleden en wettelijke erfgenamen enerzijds, en de 'vrienden' anderzijds. Een twist die al begon op de dag van Artauds begrafenis.

Centraal in de zogenaamde affaire-Artaud, waarvan de gevolgen zich zouden laten voelen tot op het eind van de jaren zestig, stond de vraag naar de invloed van

familie en samenleving op het lot van de kunstenaar. Na een ruzie op de begrafenis over enkele manuscripten die uit de kamer van Artaud verdwenen zouden zijn – een diefstal, zei de familie, gepleegd door zijn medewerkster (en later de editrice van de *Œuvres complètes*) Paule Thévenin – was het hek helemaal van de dam toen zijn zus Marie-Ange Malausséna in 1950 de oprichting aankondigde van de Société des amis d'Antonin Artaud. Tientallen bekende intellectuelen publiceerden in het linkse tijdschrift *Combat* een manifest waarin de jarenlange verwaarlozing van Artaud door zijn familie aan de kaak werd gesteld. De ware vrienden van Artaud, zo stelden de ondertekenaars, waren diegenen die hem in 1946 uit de psychiatrie hadden bevrijd. Er volgden wederzijdse beschuldigingen over het ontvreemden van manuscripten, die culmineerden in het publicatieverbod (uitgaande van de familie) voor het eerste deel van de *Œuvres complètes*. Dat kon uiteindelijk pas in 1956 verschijnen en de laatste delen van dit verzameld werk zijn vandaag nog steeds niet vrijgegeven voor publicatie. Wellicht heeft dit Gallimard genoopt tot de uitgave van de eendelige *Œuvres* (2004), niet langer geredigeerd door de in 1993 overleden Thévenin maar door de onbesproken Artaudspecialiste Évelyn Grossman. De furieuze reactie van Jacques Derrida op die publicatie kan beschouwd worden als de laatste oprisping van de affaire-Artaud (zie *Le Monde* 8-10-2004; *La Quinzaine littéraire* 885 – voor een overzicht van het tumult rond de Artaudnalatenschap zie De Mèredieu).

Artaud, zo bleef het kamp van de 'vrienden' al die jaren betogen, was juist de figuur geweest die op een hevige manier zijn weigering had geuit van alle sociale, religieuze en taalkundige conventies. Zijn 'erfgoed', niets minder dus dan de veralgemeende transgressie, kon onmogelijk worden gerecupereerd aan de hand van een katholieke uitvaartceremonie en een kleinburgerlijke familievertelling over de goede en oprechte zoon Antonin Artaud, met bijbehorend publicatiebeleid. Roger Blin schreef in het tijdschrift *K* (dat samen met het tijdschrift *84* verantwoordelijk was voor een deel van de polemiek tegen de familie): "Le grand crime serait que nous permettions que son œuvre serve à *enrichir la vie intérieure* ou le patrimoine littéraire français" ("Lettre à Alain Gheerbrandt", *K* 1-2 [1948]: 19, gecit. in Bonacina 134).

De polarisering rond Artauds erfenis had misschien principiële uitgangspunten, maar vooral perverse gevolgen. De 'vrienden' konden hun publicatieplan voor de *Œuvres complètes* niet uitvoeren door de tegenstand van de familieleden. Zij hadden op hun beurt weinig verweer tegen de kleinschalige wildpublicatie van teksten, gedichten en brieven bij literaire uitgevers en tijdschriften van geringe oplage (Een ontwikkeling die uitstekend werd gedocumenteerd door Bernd Mattheus in zijn Artaudbiografie, 522-532). Het onmiddellijke gevolg was dat er tijdens de jaren vijftig van de zo roemruchte schrijver Artaud slechts een handvol

publicaties beschikbaar bleken. Van de essaybundel *Le Théâtre et son Double* waren minder dan tweeduizend exemplaren in circulatie. Vrijwel onvindbaar waren de andere essays, dichtbundels en prozateksten uit zijn productieve interbellumperiode. Zijn literaire imago was vrijwel volledig afhankelijk van wat iedereen over hem vertelde (of aandikte) en van de wel beschikbare boeken, geschreven tijdens zijn laatste levensjaren. Dat zijn precies de meest chaotische, scabreuze en moeilijk te ontcijferen teksten: de *Lettres de Rodez* (1946), *Artaud le Môme* (1947), *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), *Ci-gît* (1947), en *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) (een overzicht van uitgevers en oplages bij Bonacina 139-140).

Verschillende factoren bemoeilijken een vruchtbare kritische receptie van Artaud in het eerste decennium na zijn dood. Er is de negatieve imagovorming ten gevolge van zijn leven en werk tijdens de laatste jaren; de verscherping daarvan door de sensatiepers; de betwisting van zijn nalatenschap; en de moeizame publicatie van zijn teksten. Niettemin zijn de zaden voor een mature kritische lectuur wel aanwezig in deze roerige periode. In 1955 taxeert André Veinstein hem al correct als een voorname theatervernieuwer (*La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 1955). De eerste secundaire werken, die volledig aan hem gewijd zijn, worden geschreven door Georges Charbonnier (*Essai sur Antonin Artaud*, 1959) en de met Artaud bevriende acteur Jean Hort (*Antonin Artaud, le suicidé de la société*, 1960). Ten slotte verschijnen er omvangrijke themanummers van tijdschriften, zowel vanuit theaterhoek (*Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23, mei 1958) als vanuit literaire hoek (*Le Tour de Feu* 63-64, december 1959, onder redactie van André Breton). Toch is het niet onnauwkeurig te zeggen dat zijn oeuvre en biografie pas werkelijk toegankelijk zijn geworden nadat het omvangrijke publicatieproject van uitgeverij Gallimard aan het eind van de jaren zestig uit de startblokken was geschoten en de poststructuralistische auteurs met een systematische Artaudlectuur begonnen.²

2 Zie de *Œuvres complètes* [OC], geredigeerd door Paule Thévenin, alsook de belangrijke pocketuitgaven van de jaren zestig (zie de bibliografie van Artaud op gallimard.fr). Wat betreft de poststructuralistische receptie van Artaud, zie Crombez, *Antitheater* 48-59.

De zucht naar transgressie

De receptie van Artaud was sterk gekleurd door de verschillende interpretaties van zijn leven nog vóór zijn teksten eigenlijk breed toegankelijk waren gemaakt. Die omstandigheid is mede verantwoordelijk voor het discours aangaande het 'getormenteerde genie', maar kan onmogelijk de enige verklaring zijn. De persistentie van dat discours over een periode van meer dan veertig jaar toont aan dat het beantwoordt aan een welbepaalde maatschappelijke behoefte. Er is in de moderne westerse samenleving een 'Artaudvormige uitsparing', een pervers verlangen naar figuren die beantwoorden aan het profiel van het gestoorde genie.

Met name vanaf de jaren zestig verschijnt een positief beeld van waanzin in de cultuur. De gek, geïdealiseerd als het creatieve maar sociaal onaanvaarde genie, werd het symbool bij uitstek voor de strijd van de mei-achtenzestigers tegen maatschappelijke repressie. Denk aan de speelfilms *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1962) of *I Never Promised You a Rose Garden* (1977), maar ook aan theatervoorstellingen als *Toestanden* door het Nederlandse Werkteater. Deze beeldvorming zorgde ervoor dat de overtuigingen van antipsychiaters zoals R.D. Laing of Jan Foudraïne in het visueel-collectieve geheugen verankerd werden. Zij beschreven de bestaande psychiatrie als een tuchtgeneeskunde die niet het welzijn van de patiënt centraal stelde, maar eerder het onderdrukken van abnormale gedragingen via medicijnen of andere ingrijpende therapieën (zoals elektroshocks, ook bij Artaud herhaaldelijk toegepast). Bewees de *Umnachtung* van zo veel uitmuntende kunstenaars (Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Artaud) niet dat waanzin een creatieve overvloed betekende eerder dan een afwijking of een tekortkoming?

De keerzijde van dit nieuwe culturele construct rond de creatieve gek was dat hij allicht mede zo'n krachtig symbool werd omdat in zijn toestand al het falen van de contestatie besloten lag. De meeste pogingen om aan de sociale orde te ontsnappen – via milde wegen zoals rock, vrije liefde en occasioneel drugsgebruik, of via *the hard way* van verslaving, psychose en suïcidale neigingen – liepen met een sisser af (de commune viel uiteen, of erger nog, maatschappelijke instituties namen de zeden van de commune over) of liepen tragisch uit de hand.

De gek Artaud is op die manier een treffende illustratie van het maatschappelijk mechanisme van de recuperatie van cultureel subversieve bewegingen. Dit wordt, specifiek op de kunstbewegingen rond WO II toegepast, ook als het probleem van 'de dood van de avant-garde' aangeduid. Avant-gardistische kunst betekent dikwijls een transgressie van wat de samenleving onder kunst begrijpt, omdat ze ongepaste statements brengt, of het kader van de kunst te buiten gaat. Maar al even snel wordt de artistieke overtreding geïncorporeerd in het verwachtings-

patroon van de lichtelijk aandachtsgestoorde en voortdurend op nieuwe modes beluste kunstliefhebber. De ‘transgressieve logica’ van de avant-garde cultiveert de verwachting van de shock (cf. Crombez, *Antitheater* hfst 1.3).

Dat antiekunst een spektakel geworden is, vraagt zeker in de hedendaagse context weinig betoog. Denk aan spotzieke hoogvliegers als Damien Hirst, Paul McCarthy, Jan Fabre of Wim Delvoye; hun transgressie is een transgressie ‘van de kunst’, maar in de twee betekenissen van het woord. De kunst stemt ermee in haar eigen vernietiging te ondergaan indien ze haar eigen vernietiging kan ensceneren. Maar was antiekunst al niet in beginsel aangetast door de theatraliteit van de transgressie? Was de waanzinnige kunstenaar niet ‘altijd-reeds’ een enscenering, aanstootgevend voor een burgerlijk publiek, maar eigenlijk gecreëerd door hun eigen kijkverlangen?

In wat volgt wil ik precies die *feedback loop* tussen enerzijds het burgerlijk-romantische construct van het gestoorde genie, en anderzijds enkele concrete casussen uit de vroegtwintigste-eeuwse toneelgeschiedenis nader bespreken. Het zal blijken dat theatraliteit niet alleen als versterking van pathologische impulsen kan fungeren, maar ook als een heilzaam middel werd ingezet, en wel juist door zulke acteurs als Artaud die op stereotiepe wijze bekend staan als ‘gestoorde gekken’.

Emotionele oververzadiging

De relatie tussen theater en waanzin in de twintigste eeuw vangt aan bij de acteermethode van Konstantin Stanislavski, of liever, bij de eerste acteur die er, in 1895, ongemakkelijk van werd – zijn leerling Vsevolod Meyerhold. De boeken die Stanislavski schreef onder de titel *Lessen voor acteurs* tonen dat het centrale probleem van zijn acteermethode luidde: hoe de onzichtbare menselijke emoties op een aan de scène aangepaste, maar toch geloofwaardige manier zichtbaar maken? Bij zijn werk met jonge acteurs en actrices in het Moskous Kunsttheater ontstond bij hem de gedachte dat acteurs op een systematische en bewuste manier konden werken aan hun rol.

Stanislavski had als acteur geleerd dat een goede performance niet samenviel met een restloze invoeling van de speler in zijn rol. Uitmuntende spelers die hij bewonderde, zoals Eleonora Duse of Mikhail Sjtsjepkin, waren niet afhankelijk van een vlag van goddelijke inspiratie om een topprestatie neer te zetten. Ze hadden blijkbaar een bepaalde techniek ontwikkeld die hen toeliet om op een waarachtige manier de gevoelens van het personage te vertolken, en toch tegelijkertijd hun eigen persoonlijkheid te bewaren. Op een bepaalde manier sloot deze techniek

aan bij het voorbereidende werk dat de toneelschrijver had verricht. Stanislavski was ervan overtuigd geraakt dat niet alleen de nieuwlichters van het realisme en het naturalisme, maar ook reeds de klassieke auteurs op zoek waren geweest naar 'psychologische waarschijnlijkheid'. Schrijver en speler moesten samen het mirakel tot stand brengen waarbij de uiterlijk onwaarneembare zielenroerselen van het personage voor het voetlicht traden – en niet op een clichématige manier, zoals het emploti en de overige acteerconventies van de negentiende eeuw dicteerden; geen rollende ogen en gezwaai met de armen meer, geen hand op het hart bij hartenpijn.

Stanislavski introduceerde zijn oplossing voor de theateremoties via een aantal originele concepten. Alles begon bij de triviale vaststelling dat gevoelens op de scène onzichtbaar waren omdat ze zich binnenin bevonden. Wanneer de speler zich enkel op de emoties zelf concentreerde zou hij weinig bereiken. Hoe intens hij ook probeerde de twijfelzucht uit te stralen van het personage Hamlet, het gevolg was alleen dat zijn performance er slechter door werd. De emoties van de acteur hadden nood aan een 'lokeend'. Menselijke gevoelens kwamen nooit als zodanig tevoorschijn, maar drukten zich uit door middel van handelingen. Stanislavski besprak het treffende voorbeeld van wat Lady Macbeth doormaakte na de moord op koning Duncan, die zij mee orchestreerde:

Waarmee hield Lady Macbeth zich bezig op het hoogtepunt van haar tragedie? Een eenvoudige fysieke handeling: ze waste een bloedvlek van haar hand. . . . Een kleine fysieke handeling krijgt een enorme innerlijke betekenis; de grote innerlijke strijd vindt een uitweg in zo'n uiterlijke handeling. (Stanislavski 137)

In dit geval is het handenwassen de richtingaanwijzer, of lokeend, voor de actrice die de rol speelt. Weloverwogen fysieke handelingen vormden het skelet om een rol op te bouwen, maar vervolgens moest het aan de hand van de 'gegeven omstandigheden' verder worden uitgewerkt. De acteur moest de acties van zijn personages gedetailleerd kunnen motiveren. Stanislavski schotelde zijn fictieve toneelleerlingen uit de *Lessen voor acteurs* de 'oefening van de gek' voor. Een deur sluiten is op zich een banale bezigheid, weinig boeiend om op de scène te bekijken. Maar wanneer de acteur zich inbeelde dat hij door een gevaarlijke gek achtervolgd werd, zou hij met zowel zijn lichaam als zijn geest veel meer betekenis in de daad leggen. Dan werd het ook voor de toeschouwers een belangwekkende gebeurtenis.

Het kroonstuk van Stanislavski's gedetailleerde theorie van de inleving – in elk geval het onderdeel waarmee de theorie haar befaamdheid verwierf – was het

concept van het emotiegeheugen. Stanislavski maakte gebruik van een relatief jonge wetenschap: de psychologie, die zich net als zelfstandige discipline van de wijsbegeerte had losgemaakt. Wat hij ontdekte via zijn onderzoek naar de acteerkunst, en Marcel Proust via zijn literaire studie van de herinnering (*A la recherche du temps perdu*), trachtten psychologen zoals Sigmund Freud en Théodule Ribot een wetenschappelijke basis te geven. Het geheugen was voor hen niet langer een ondersteunende faculteit van de geest, zoals filosofen vroeger hadden gedacht (een soort opslagplaats), maar werkte actief mee aan de verwerking en verdere uitkristallisering van emoties. Belangrijker nog, men kon, door het dagelijkse leven te bestuderen, het geheugen met menselijke emoties 'aan het werk zien'. Eenvoudige gebeurtenissen riepen door hun specifieke materialiteit, kleur en geur soms een hele brok verleden in een oogwenk terug op.

Overtuigd van de fundamentele rol die het geheugen speelde, koppelde Stanislavski de theorie van de emotionele toestanden waarin bepaalde herinneringen en fysieke gewaarwordingen ingebed waren, rechtstreeks aan de rest van zijn methode vast. Een acteur kon zijn rol pas helemaal voor zichzelf motiveren en verbinden met gedetailleerde fysieke handelingen, indien hij zijn eigen emotiegeheugen aansprak om zich in te leven in de gevoelens van het personage. Wat een acteur op de scène deed, moest hij kunnen linken aan voor zichzelf zinvolle handelingen, en de reële gevoelens die daarmee samenhangen.

De jonge Vsevolod Meyerhold, die zijn leerjaren in het Moskous Kunsttheater doorbracht, vond dat de psychologische benadering ook een aantal psychische gevaren met zich meebracht. Hij had zelf een nare ervaring met inleving achter de rug. In 1895 had hij de monoloog *De gek* (Aleksei Apoechtin) met een dergelijk intense invoeling gebracht dat hij vreesde in de waanzin van zijn rol te verzinken (Leach 4). Later zal hij Stanislavski's benadering als een 'narcoticum' afdoen. Het maakt de acteur verslaafd aan zijn eigen gevoelsleven, wat tot een circuit van emotionele feedback kan leiden. Er ontstaat dan een vicieuze cirkel waarin de gespeelde gevoelens versterkt worden door de eigen impulsen en omgekeerd. Meyerhold zag het gevaar van emotionele oververzadiging en misschien zelfs een persoonlijkheids-crisis opdoemen. Dit was niet zomaar een straffe formulering: bij hooggevoelige spelers, zoals Ludmilla Pitoëff of Antonin Artaud, was de grens tussen de gespeelde en de reële persoonlijkheid soms vrijwel volledig uitgewist.

Ik ben door het Grijze Bos gedwaald

Op naam van de Russische inwijkeling Georges Pitoëff staat de Franse première van *Saint Joan* door George Bernard Shaw (1925). Vier jaar later waagde hij zich nog eens aan een gedramatiseerde reconstructie van haar proces, gebaseerd op de documenten van de Inquisitie (*Le Vray Procès de Jeanne d'Arc*, 1929). In beide producties werd het hoofdpersonage door zijn vrouw Ludmilla vertolkt. Die vertolking bracht een persoonlijkheidscrisis met zich mee die op een bijzondere manier met het toneelspelen zelf samenhang. Het personage van Jeanne d'Arc, de frêle maar strijdvaardige martelares, door Shaw aangevuld met een bovennatuurlijk aura van onschuld en tegelijk met jeugdige brutaliteit, was Ludmilla op het lijf geschreven. Maar net zoals bij Meyerhold – en later ook bij Artaud – vond er een ongehoord sterke echowerking plaats tussen Ludmilla's eigen religieuze sensibeleiteit en de mystieke ervaringen van Jeanne d'Arc. Dezelfde emotionele oververzadiging die Meyerhold bij zichzelf had gediagnosticeerd, trad in. Ludmilla's inleving ging zo ver dat ze zich op een absolute wijze met de middeleeuwse heldin vereenzelvigde (Hort, *Théâtres* 109-114). Robert Brasillach, die bevriend was met de Pitoëffs, heeft de anekdote weergegeven die ze zelf vertelde over haar bezoek aan Domrémy, het geboortedorp van Jeanne. Of Brasillachs versie als authentiek kan gelden valt moeilijk uit te maken, maar de wijze waarop Ludmilla de vertelling met replieken uit Shaws drama doorrijgt is geheel in overeenstemming met de getuigenis van Jean Hort. In elk geval illustreert het treffend haar excessief grote affiniteit met het personage:

Ik ben door het Grijze Bos gedwaald. *“Er is een eikenbos dat het Grijze Bos wordt genoemd en dat men vanuit de deur van mijn vaders huis kan zien. Het ligt op nog geen halve mijl afstand...”* Ik ben naar de kerk gegaan. Ze is helemaal gerestaureerd, maar het wijwatervat is nog uit de tijd van Jeanne en ook het standbeeld van de heilige Catharina waarvoor ze altijd ging bidden staat er nog. Het is een piepklein, maar heel mooi standbeeld. *“Mijn visioenen waren groot in aantal maar klein van gedaante.”* De kerk ligt vlak naast het huis. Ik ben de tuin binnen gegaan en ik ben met de rug naar het hek gaan staan, zodat het huis voor me lag en de kerk aan mijn rechterhand. De klokken sloegen net een bepaald uur. Het zijn oude klokken en ze klinken een beetje aftands. Ik kan je onmogelijk beschrijven en uitleggen hoe groot mijn verwarring was. *“En dan kwam in de zomerdagen tegen het middaguur die stem in de tuin van mijn vader. Ik hoorde de stem van rechts komen, vanuit de richting van de kerk ...”* Tussen al deze gezegende plaatsen midden op het land, aan de oever van de Maas, voel ik me gevangen in een wonderbaarlijk net. Voor

geen geld ter wereld zou ik eruit willen ontsnappen, want hier worden talloze geheimen blootgelegd voor de ogen van mijn hart. (Brasillach 88-89)

Net zoals Jeanne door haar abnormaal sterke geloof van haar omgeving vervreemdde, viel de actrice ten prooi aan een crisis die men psychisch of mystiek kan noemen, maar die in elk geval haar bestaan ontwrichtte.

J'assiste à Antonin Artaud

Antonin Artaud begon zijn acteercarrière in het jonge maar gereputeerde gezelschap van vernieuwer Charles Dullin, het Théâtre de l'Atelier, dat ook een toneelschool omvatte. Eén van de meest opvallende rollen die Artaud in Dullins gezelschap toebedeeld kreeg, was de afvallige marionet Pedro de Urdemalas in *Monsieur de Pygmalion* (Jacinto Grau). "Artaud speelde die rol op de wijze van een verrader uit het melodrama. Als een aap scheerde hij rakelings langs het decor, achterbaks en gemeen" (Fernand Tourret in Breton 123). Niet alleen wist zijn vertolking de juiste snaar tussen het obsessieve en het vileine te raken, maar medeacteurs en vrienden moesten lichtjes verontrust vaststellen dat hij het karakter van de slinkse Urdemalas ook buiten de schouwburg aanhield:

Opgejaagd keek hij overal rond of hij niet gevolgd werd. Hij schermde met zijn wandelstok (toen al) als een mogelijk verweermiddel, daagde onzichtbare vijanden uit en zocht tegelijk met alle mogelijke middelen aan hen te ontsnappen. Onder alle acteurs die we frequenteerden leek hij ons de meest 'aangetaste'.

Onder de hoede van Artauds eerste behandelende arts, dokter Toulouse, hadden literatuur en kunst een uitweg geboden om aan aanslepende episodes van depressiviteit, hoofdpijn en stemmingsstoornissen te ontsnappen. Eenmaal onder ambulante behandeling en in de werksfeer van het theater beland, gaat kunst anders functioneren in relatie tot zijn geestestoestand. Acteren biedt een publieke uitlaatklep voor zijn artistieke impulsen, maar versterkt ook de pathologische dimensie ervan. Zijn verslaving aan opiaten speelt hierin wellicht een aanscherpende rol. De psychologische onevenwichtigheid van de personages die hij op zijn bord krijgt, lokken zijn eigen fantomen naar boven, als een haast ziekelijke illustratie van Stanislavski's leer over de theatrale emoties. Al behoorlijk gauw krijgen bevriende acteurs (en daarna ook zijn vrienden uit de surrealistische beweging) de indruk dat je bij Artaud niet kunt bepalen waar de performance stopt en het dagelijkse leven begint.

Dat is echter een eerder theoretische lezing van de figuur Artaud, geheel volgens de lijnen van de populaire 'theorie van de avant-garde' die sinds eind jaren zestig ingang vond, en die stelde dat vooruitstrevende kunst poogde om met het dagelijkse leven te versmelten.³ Volgens die interpretatie zou Artaud de über-avantgardist zijn bij wie het vitale en het artistieke dermate dooreenlopen dat hij in de sfeer van de pathologie terechtkomt. Maar er is ook de speler Artaud daar op scène, al half in de sardonische demon Urdemalas opgegaan, die met zijn knalende zweep (annex zwiepende wandelstok) indruk maakte op regisseur Dullin, op de toeschouwers en op zijn vrienden op straat. Bewust zocht Artaud het demonische op, en bij uitbreiding het hele gevoelsregister van de duistere romantiek. Een voorliefde voor angst, abnormaliteit, gruwel, het vervloekte en het sensationele keerde in elke fase van zijn carrière terug. Het ging daarbij niet zomaar om externe horrorbeelden maar over de hele psychologie van het abnormale. In deze literatuur trof hij uitmuntende gevalstudies aan van wat Baudelaire bij Edgar Allan Poe had geduid als 'het perverse.' Net als Roderick Usher of Arthur Gordon Pym voelde Artaud zich zijn leven lang aangetrokken tot hetgeen hem angst aanjoeg, en werd hij onweerstaanbaar gedreven tot handelingen waarvan hij wist dat ze in zijn eigen nadeel zouden werken.

Artaud zelf schreef over zijn ziektegeschiedenis: "j'assiste à Antonin Artaud" (OC 1**.: 98). De bevriende schilder André Masson vond een zo mogelijk nog rakere uitdrukking:

Zijn eigen lijden was reëel maar hij ensceneerde het voor zichzelf, hij zocht de volheid van zijn lijden. Artaud zei tegen zichzelf: ik ben het die Artaud zal spelen. (gecit. in Virmaux 51)

Als de kunst met het leven samenvalt, dan betekent dit niet enkel dat de kunstenaar het geheel van zijn (meestal turbulente) bestaan onophoudelijk tot literatuur opwaardeert – dat is de klassieke interpretatie van het romantische cliché – maar het impliceert ook dat de eigen biografie constant wordt opgeschoond, aangedikt en geïntensifieerd, op het gevaar af dat dit proces in een mentale feedback eindigt. Met Meyerholds ervaring met de monoloog *De gek* en de religieuze crisis van Ludmilla Pitoëff besprak ik al twee voorbeelden van zo'n emotionele echowerking,

3 Van belang zijn met name de drie artikelen die Roland Barthes over de avant-garde laat verschijnen tussen 1955 en 1961, en verder de boeken van Renato Poggioli (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962); Octavio Paz (*Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, 1974) en, wellicht de meest invloedrijke auteur, Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974).

die zelfs in een geestelijke kortsluiting kon uitmonden. Bij Artaud wordt het mentale spiegelpaleis met nog een dimensie uitgebreid. Niet alleen de pathologische impulsen van bepaalde personages resoneren onrustwekkend sterk met zijn eigen bestaan, maar ook *het personage van zichzelf* gaat hij in het dagelijkse leven op een theatrale manier kracht bijzetten. Maar wanneer een acteur zichzelf onophoudelijk als een klankbord voor het innerlijke leven benut, komt hij gevaarlijk snel in een vicieuze cirkel van 'therapeutisch acteren' terecht. Dan is hij voortdurend bezig met het *acting out* van impulsen – welke dan ook – die aan de oppervlakte komen.

De gestolen persoonlijkheid

De intensiteit van Artauds lijden en psychische troebelen was minstens voor de helft aan een bewuste theatrale verdieping ervan te wijten. Niettemin heeft de receptiegeschiedenis van Artauds psychiatrische behandelingen, zijn verslaving, de zwerftochten door Mexico en Ierland, de interneringen, en de scabreuze performances uit zijn laatste levensjaren, de populaire Artaudmythe gevoed. Die mythe wordt makkelijk tot een stereotype dat minder bekende aspecten van zijn leven dreigt te overwoekeren, zoals zijn unieke en morbide gevoel voor humor dat uit heel wat anekdotes blijkt.

Zo vroeg Artaud op een bloedhete zomerdag bij dokter Toulouse: “Weet u, dokter, waar het goed vertoeven zou zijn bij deze temperatuur?” “In bad natuurlijk,” antwoordde Toulouse. “Nee, in uw graf!”, repliceerde Artaud – met een grafstem (Breton (red.) 128). Een andere keer woonde Artaud als medewerker van het Pitoëffgezelschap de repetities bij van Pirandello's *Six personages en quête d'auteur*. Pitoëff vatte het idee op om de groep acteurs die het onderwerp (en tegelijk de uitvoerders) van het stuk vormden, via de lift op de scène te brengen. Toen hij hiervan kennis nam, riep Artaud enthousiast uit: “Dat is een vliegend graf!” (“C'est un sépulcre volant!”) (Breton (red.) 136).

Ongetwijfeld heeft men hier met een morbide persoonlijkheid te maken. Maar het is duidelijk dat dit individu zijn eigen neiging onderkent en die als het ware van op een metaniveau (dat van de acteur) nog extra kracht bijzet. Tegelijk maakt hij daarmee een karikatuur van zichzelf. Dat leert de volgende anekdote, verteld door Jean-Louis Barrault die zich herinnert dat hij Artaud graag plaagde door zijn stem en houding na te bootsen. Op een dag reageert deze erg overspannen en vlucht weg met de uitroep: “On m'a VVolé ma PPersonnalité!” (Barrault in Breton (red.) 140).

In een kort portret van Georges Pitoëff beschreef Artaud diens vertolking van Nikita, de zwakbegaafde jonge boer uit Tolstojs *De macht der duisternis*. Maar tegelijkertijd lijkt Artaud ook zijn eigen demonische, zij het tevens humoristische, aard te willen aanduiden:

En zie die onvergetelijke dans van Nikita, de man met de accordeon, in *De macht der duisternis*. “Ik hou van vrouwen als van suiker, maar wee als je met hen zondigt, dan heb je de poppen aan het dansen.” Pitoëff spreekt die woorden uit met een gezicht als van een gemeen kind, simpel en toch verdorven, wat er iets wonderbaarlijks van maakt. (geciteerd in Penot-Lacassagne 37)

Satanisch en charmant. De tegenstrijdige uitdrukking past niet enkel bij Pitoëffs Nikita maar kenmerkt ook Artaud zelf. Met name de ambiguïteit die in deze persoonlijkheidsschets naar voren komt, is doorslaggevend voor de manier waarop hij zijn ideeën over het theater zal uitwerken. Hij is allesbehalve de onthechte theoreticus die, nadat hij een leven lang het fenomeen toneel heeft beschouwd, met een doorwrochte analyse op de poppen komt. Evenmin is hij de door de wol geverfde praktijkman, een type dat nochtans ook uit een aanzienlijk gedeelte van de twintigste-eeuwse theatergeschriften naar voren komt – denk aan de memoires die grootmeesters zoals Stanislavski, André Antoine of Charles Dullin aan het einde van hun carrière publiek maakten. Artaud valt tussen twee stoelen. De begeestering van een gretig acteur en maker spreekt uit elke zin. Hij wil een zo groot mogelijk publiek met zijn ideeën voor een radicaal nieuw soort toneel besmetten maar telkens glijdt er ook een saboterend element tussen de zinnen. Hij laat zich te extreem uit, weet zich niet door zetten, zijn teksten grijpen naar de keel maar overtuigen niet.

Ook in de praktijk doet zich hetzelfde voor: geplande samenwerkingen vallen in het water, een conflict ontgaat in een vertrouwensbreuk. De vele moeilijkheden die de geschiedenis van zijn twee theatergezelschappen – het Théâtre Alfred Jarry (1927-1930) en het Théâtre de la Cruauté (1935) – plaagden, leggen hier ongetwijfeld voldoende getuigenis van af (cf. Crombez, “Artaud”). Toch bleef Artaud nieuwe projecten en voorstellen op zijn vrienden en kennissen afvuren. Om zich van de realiteit van zijn eigen denken te overtuigen, moet de materie van het sociale onder hoogspanning staan. Maar die toestand is uiterst precair. Met zijn oproepen wil Artaud het (samen)leven in de richting van een kantelpunt drijven. Het eerste slachtoffer van die uitgelokte crisis is echter vaak hijzelf.

Conclusie

De ‘gestolen persoonlijkheid’ van Artaud kunnen we dus best letterlijk opvatten. Getheatraliseerde gekte kan als het ideale masker fungeren om een sociale existentie alsnog mogelijk te maken, al is het dan wellicht een existentie als *monstre sacré*, zoals blijkt uit de bekende anekdote over Artauds lezing te Brussel in mei 1937. Daar zou hij naar verluidt verklaard hebben: “Comme j’ai perdu mes notes, je vais vous parler des effets de la masturbation sur les Pères Jésuites” (OC 7: 433-434) – het schandaal dat volgde betekende meteen ook het einde van zijn verlovings met de Brusselse Cécile Schramme.

Op de grens tussen spel en waanzin dreigt het gevaar dat de gekte een masker wordt dat na verloop van tijd, tot mythe gestold, met het eigen aangezicht vergroeid blijkt. Vandaar het fatale aspect van de stereotiepe epitheta die in de buurt van Artauds naam steevast opduiken. De levende figuur Artaud gaat dan steeds beter de contouren volgen van een welbepaald cultureel cliché, dat van de onaangepaste en gestoorde maar geniale kunstenaar; de *outcast* die veel scherper ziet dan de conformisten en ‘onaangetasten’ maar daar een helse prijs voor betaalt. Dat haast Faustiaanse archetype is echter een romantisch, zelfs een burgerlijk-romantisch construct. Het belichaamt het sluimerende maar onbevredigbare verlangen naar contestatie van de geconformeerde kleinburger – vandaar ook dat zijn incarnatie een heroïsche maar gedoodverfde mislukking is.

Bibliografie

- Artaud, Antonin. *Œuvres*. Red. Évelyn Grossman. Coll. Quarto. Parijs: Gallimard, 2004.
- . *Œuvres Complètes*. Red. Paule Thévenin. 1956-. 2^e, herziene uitg. 26 vols. tot op heden. Parijs: Gallimard, 1976-. [=OC]
- Barthes, Roland. "À l'avant-garde de quel théâtre?" 1956. *Écrits sur le théâtre*. Red. Jean-Loup Rivièrè. Parijs: Seuil, 2002, 202-205.
- . "Le théâtre français d'avant-garde." 1961. *Écrits sur le théâtre*. 297-305.
- . "La vaccine de l'avant-garde." 1955. *Écrits sur le théâtre*. 156-158.
- Bonacina, Riccardo. *Artaud, il pubblico e la critica*. Firenze: Nuova Italia, 1984.
- Brasillach, Robert. *Onze vooroorlogstijd*. Vert. P. Beek. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1971.
- Breton, André, red. *Antonin Artaud: La santé des poètes*. Themanummer van *La Tour de feu: Revue internationaliste de création poétique*. 63-64 (1959).
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Charbonnier, Georges. *Essai sur Antonin Artaud*. Parijs: Seghers, 1959. Poètes d'aujourd'hui 66.
- Crombez, Thomas. *Het Antitheater van Antonin Artaud: Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie, toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*. Gent: Academia Press, 2008.
- . "Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930." *Forum Modernes Theater* 20.1 (2005): 33-51.
- De Mèredieu, Florence. *L'affaire Artaud: journal ethnographique*. Parijs: Fayard, 2009.
- Derrida, Jacques. "Une nouvelle 'Affaire Artaud'? Une lettre de Jacques Derrida à Maurice Nadeau." *La Quinzaine littéraire* 885 (1-15/10/2004), 31.
- "Jacques Derrida, Paule Thévenin et Antonin Artaud". *Le Monde* (8/10/2004), II.
- Hort, Jean. *Antonin Artaud, le suicidé de la société*. Genève: Connaissance, 1960.
- . *Les Théâtres du Cartel*. 1944. Lausanne: Pierre Cailler, 1976.
- Leach, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Directors in Perspective.
- Mattheus, Bernd. *Antonin Artaud 1896-1948: Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*. 1977. 2^e, herz. uitg. Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; München: Matthes & Seitz, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *De antichrist. Vloek over het christendom*. Vert. Pé Hawinkels, bewerking Michel van Nieuwstadt. Antwerpen; Amsterdam: De Arbeiderspers, 1997.

Paz, Octavio. *De kinderen van het slijk: Van de Romantiek tot de avant-garde*. 1974. Vert. J. Quispel-Naber. Amsterdam: Meulenhoff, 1976. Vert. van *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*.

Penot-Lacassagne, Olivier, red. *Artaud en revues*. Lausanne: Age d'homme, 2005.

Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.

Stanislavski, Konstantin. *Lessen voor acteurs*. Vert. Anja van den Tempel. Vol. 1. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1985.

Veinstein, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Parijs: Flammarion, 1955.

Virmaux, Alain. *Antonin Artaud et le théâtre*. Parijs: Seghers, coll. 10/18, 1977.