

DE INTREDE VAN ANTONIN ARTAUD IN BELGIË

Thomas CROMBEZ

Nonsens, hoe zij in hun weldoorvoede en uitgemeten toneelstukjes de tragiek uit conflicten laten ontstaan, terwijl zij in de lucht zit, in de ozon, die wij inademen, o zon, o zonnetje, zekere en vertrouwelijke tragiek.

(Hugo Claus, *De Hondsdagen*, 1952.

In: *De Romans*, vol. 4, p. 230)

Atoomlicht als een binnenwaartse zon
 Doorzindert ons en straalt ons licht naar buiten
 Wij hebben het geluk beproefd waar 't kon
 En dragen onze ziel uit op kanonafuiten

(12 *Nigger-songs*, naar het Kiluba van Vidye Kalombo,
 op sonnetten getrokken door Gaston Burssens, 1946.

In: *Verzamelde verzen*, p. 430)

Er is in het theater net als in de pest een soort vreemde zon; een abnormaal intense glans waarin het voorkomt alsof al het moeilijke en onmogelijke plotseling ons normale element worden.

(Antonin Artaud, "Het theater en de pest", 1933.

In: *Het theater van de wreedheid*, p. 30)

De getuigen en de geschiedschrijvers van het naoorlogse toneel zijn het erover eens: het onderwerp van deze bijdrage heeft in feite nooit plaatsgevonden. In België heeft Artaud geen of nauwelijks invloed uitgeoefend in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog.¹ De Franse theatermaker was na een opgemerkte, maar getroebleerde carrière tijdens het interbellum in een diepe mentale crisis gesukkeld rond 1937, en geïnterneerd in de psychiatrie. Pas na de oorlog kon hij terugkeren naar de artistieke openbaarheid te Parijs, waar zijn psychotische ster nog drie korte jaren schitterde. Bij zijn overlijden in 1948 was hij uitgegroeid tot een mythe, van wie de teksten door een invloedrijke generatie intellectuelen (onder wie André Breton, Jean-Paul Sartre, André Gide, Arthur Adamov) bewonderd werden als de ziedende uitdrukking van een desolate moderne conditie.

In België daarentegen bleef Artaud een vaag gerucht, een Parijse legende waarvan slechts enkele fragmenten bekend waren. Hoogst zelden, in het openingsgedicht van Claus' dichtbundel *Registreren* (1948), of in de artikelen van aankomend toneelvernieuwer Tone Brulin, weerklonk de naam Artaud als de

samengebalde uitdrukking van het verlangen naar omwenteling. De verklaring voor die afwezigheid van Artaud wordt gewoonlijk gezocht in het naar verluidt bekrompen klimaat van de naoorlogse periode. Een politieke cultuur die ideologische conflicten zoveel mogelijk trachtte te neutraliseren, samen met de manifeste artistieke onwil om de tussenoorlogse experimenten van de avant-garde te continueren, resulteerde in een sfeer van culturele restauratie met daarin weinig meer dan enkele ingedamde onderstroompjes van vernieuwing. De innovatie die er was, diende zich op eigen krachten door te zetten, en bleef dus beperkt tot sterke persoonlijkheden die hun traject onafhankelijk van een artistieke beweging konden afleggen.

Ook in het toneellevens blijft de vernieuwing die zich had aangekondigd met de kamertheatergezelschappen en met de Studio van het Nationaal Toneel (geleid door Herman Teirlinck), uiteindelijk kleinschalig en in diepgang erg beperkt. De nieuwe tendensen laten zich vooral gelden in de toneelliteratuur, terwijl aan spel en scène amper geraakt wordt. In een recente synthese heeft Luk Van den Dries het over “min of meer beschaafd sprekende heren en dames die de toneelliteratuur van hun tijd vertolkten in verzorgde, maar bovenal brave en risicoloze ensceneringen voor een geletterd publiek”.²

Binnen zo’n ingehouden, ijle culturele atmosfeer ontbrak het haast vanzelfsprekend aan manoeuvreerruimte voor een beeldenstormer als Artaud. Pas in de jaren zestig zorgden een dramatisch gestegen welvaart, samen met de nodige historische afstand tot de ideologische turbulentie van de jaren dertig en veertig, voor een opening naar stemmen uit de tegencultuur. Maar zelfs dan kon Artaud zijn intrede enkel maken omdat andere vernieuwers hem hoog in het vaandel droegen: Jerzy Grotowski, Peter Brook, het Living Theatre en de vertegenwoordigers van de happening- en performancekunst (zoals John Cage).

Pas vanaf 1981 wordt Artauds werk systematisch naar het Nederlands vertaald. Uit de chronologische lijst van vertalingen die in appendix is opgenomen, blijkt (a) dat de tachtiger jaren het hoogtepunt vormen van de Nederlandstalige belangstelling voor Artaud (misschien is dat gerelateerd aan de doorbraak van postmoderne podiumkunsten), en (b) dat slechts een handvol werken ruimer verspreid raken. Dat zijn met name de vertalingen bij Meulenhoff van *Navel der onderwereld/De zenuwwaag* door Hans van Pinxteren, en van Artauds hoofdwerk *Le Théâtre et son double* door Simon Vinkenoog. Voor het overige blijft Artauds oeuvre steken in het verdoemhoekje van de literaire tijdschriften en de uiterst kleine oplages van literaire uitgeverijen.

De inzet van dit artikel is de haast vanzelfsprekende consensus over de Artaud-receptie te bevragen vanuit de hernieuwde historische belangstelling voor de naoorlogse periode.³ Waar komt de Belgische lectuur van Artaud, of het gebrek eraan, vandaan? Welke ontvangst kreeg Artaud in de toneelmiddens van vlak na de Tweede Wereldoorlog? Om deze vragen te beantwoorden, zal ik vier stappen doorlopen. Eerst wordt een soort ‘standaardportret’ van Artaud geschetst: de minimale inhoud van de mythe Artaud, die bij vrijwel elke kennismaking met zijn leven en werk opnieuw wordt overgedragen. Dan schets ik kort de bijzondere context waarin Artauds oeuvre voor het voetlicht kwam tijdens het eerste decennium na zijn dood. Dat reikt de nodige informatie aan voor een beter begrip van de feitelijke ontvangst die zijn werk in België te beurt is gevallen, het onderwerp van de derde beweging. Tot slot probeer ik af te leiden wat de kenmerken zijn van een cultuurlandschap dat open staat voor Artaud, en in hoeverre het naoorlogse België hieraan voldeed.

Artaud, of de onwaarschijnlijke uitstraling van een ziel in verval

Werk en leven van Artaud communiceren drie essentiële trekken: *dissociatie*, *surrealisme* en *Theater van de Wreedheid*. Mee onder invloed van zijn broze gezondheid en zijn jarenlange opiumverslaving, staat en stond Artaud in de eerste plaats bekend als de ‘vervloekte dichter’ die haarscherp zijn eigen geesteskwaal heeft gediagnosticeerd. Hij werd geteisterd door het gevoel dat zijn geest uiteenviel. De verschillende regionen ervan, zijn zelfobservaties, herinneringen en gedachten, konden niet langer met elkaar in overeenstemming worden gebracht. “Erosie van de ziel”, noemde hij het zelf in zijn brieven aan Jacques Rivière, de hoofdredacteur van de *Nouvelle Revue Française* aan wie hij niet zonder enige zelfoverschatting zijn gedichten had toegezonden (uit de weigering van Rivière zou een intrigerende correspondentie groeien die leidde tot Artauds eerste opgemerkte boekpublicatie, in 1923).⁴ Op latere leeftijd kwam Artauds innerlijke dissociatie het best tot uitdrukking in zijn blasfemisch gevoel voor spiritualiteit. Bij hem ging de gevoeligheid voor het occulte en het religieuze samen met de absolute revolte, die geregeld uitbarstte in godslasterlijke, nonsensicale en obscene taal.

In het surrealisme vond Artaud de uitgelezen poëtische bedding om uitdrukking te geven aan zijn zijnswijze. Aan de surrealistische beweging, waar hij zich na enkele jaren van intens engagement onmogelijk maakte, droeg hij enkele unieke publicaties bij, zoals *Le pèse-nerfs* (De zenuwwaag, 1925) en *L’ombilic des limbes* (Navel der onderwereld, 1925). Verder spande hij zich in om de surrealistische principes ingang te doen vinden op het toneel, via de twee gezelschappen

die hij opstartte: het Théâtre Alfred Jarry en het Théâtre de la Cruauté. Telkens wist hij uit mentale ineenstortingen een soort literaire en theatrale poëzie te boetsen die verrassend communicatief bleek. Wat ik aanduid als Artauds surrealisme, wijst op de vertaling van een innerlijke verscheurdheid naar een artistiek medium, mogelijks zelfs zo grootschalig als een theaterscène. Van doorslaggevend belang was alleen de toon te vinden van een 'systematische verkeerdheid', zodat het kunstwerk niet zou ineenschrompelen tot de gemakkelijk te verteren weergave van een gekwelde zielstoestand. Een van zijn uitverkoren middelen was bijvoorbeeld de toe-eigening van andere auteurs, waarbij het steeds onduidelijk bleef of Artaud hen hulde bracht of net parodieerde door hun teksten in de mond te nemen.⁵

Artaud was dus niet uitsluitend de innerlijk gekwelde, aan opium verslaafde en door de psychiatrie uitgewrongen 'poète maudit'. In dat geval zou zijn werk beperkt zijn gebleven tot egodocumenten in de lijn van de hierboven beschreven mentale fragmentatie en poëtische verkeerdheid. Er was wel degelijk een cruciaal *sociaal* element aanwezig. Elk van zijn teksten, lezingen, producties en performances was organisch ingebed in een sociaal weefsel van kennissen en vrienden, die hij prikkelde en aanvuurde om steun te krijgen voor zijn projecten (en vaak met succes). De term surrealisme volstaat slechts ten dele om zijn ambities te vatten. Is systematische verkeerdheid de meest adequate beschrijving op inhoudelijk vlak, dan moet op structureel en vormelijk niveau een benaming gevonden worden voor de vele stroomstoten waarmee hij het sociale en culturele veld tot actie wou aanzetten. Wellicht ligt 'Theater van de Wreedheid', de naam van zijn bekendste project, het meest voor de hand.

Artaud hanteert het woord 'wreedheid' eerst en vooral om retorische redenen. Het is een bomwoord dat zijn project de nodige impetus moet bezorgen. Theater is volgens Artaud immers het uitgelezen medium om een sociocultureel wezen (een theaterpubliek en bij uitbreiding een samenleving) zo dicht mogelijk op de huid te zitten, met een zo 'actueel' mogelijke gebeurtenis. Het toneel zou niets anders mogen zijn dan een gloeiend hete intensivering van het hier en nu. Het geagiteerde publiek moet vervoerd worden door een theatraal gebeuren dat geen enkele overeenkomst meer vertoont met enig product van de door Artaud zo verfoeide vermaaksindustrie. Integendeel, in plaats van zich te mogen laven aan amusement, moet het publiek blootgesteld worden aan een zuivering van de collectieve ziel. Op nog bredere schaal vermag dit theater zelfs de dode cultuur te vergruizen van het westen, dat zo gehecht is aan z'n somptueuze kunstproducten. Het theater zoals Artaud het ziet, schept de noodzakelijke voorwaarden voor een nieuwe en levende cultuur voorzien van een nieuwe, fysieke theatertaal.

De flessenhals van de Artaud-receptie

Om te achterhalen welke impact deze intellectuele komeet kon teweegbrengen in het kraterige cultuurlandschap van postfascistisch Europa, moeten we de focus eerst vernauwen tot het Parijs van 1948, waar Artaud op 4 maart overlijdt. Aanvankelijk vond er volgens Riccardo Bonacina een “explosie van de mythe Artaud” plaats, die een rationele interpretatie van zijn werk verhinderde.⁶ De wildgroei aan roddels en oneigenlijke verhalen over de zonderlinge dichterpatiënt kwam voort uit verschillende, onderling vervlochten factoren. Vooraan komt zeker 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. 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 gecensureerd door de opdrachtgever zelf, het Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF). Het hele gebeuren werd door allerlei partijen bekritiseerd in de pers.⁷

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 zo’n kwalijk figuur als Artaud, en speelden daar handig op in. Het resultaat waren krantenkoppen als: “L’homme qui a révolutionné Paris, Antonin Artaud, est le fils d’une femme et d’un démon”.⁸ Echt bevorderlijk voor een kritisch onderzoek van zijn eigenlijke teksten kan je die schandaalsfeer moeilijk noemen. Maar een nog veel sterkere stoorzender was de twist die al begon op de dag van Artauds begrafenis, tussen enerzijds zijn familieleden en wettelijke erfgenamen, en anderzijds zijn ‘vrienden’. Het luidde een jarenlange betwisting van zijn intellectuele erfenis in.

Centraal in de zogenaamde affaire-Artaud, waarvan de gevolgen zich zouden laten gevoelen tot op het eind van de jaren zestig, stond de vraag naar de invloed van familie en samenleving op het lot van Artaud. Toen zijn zus Marie-Ange Malausséna in 1950 de oprichting aankondigde van de ‘Société des amis d’Antonin Artaud’, was het hek van de dam. 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 kort na zijn overlijden, culminerend in het publicatieverbod (uitgaande van de familie) voor het eerste deel van de *Œuvres complètes*. Dat kon pas verschijnen in 1956.

De polarisering rond Artauds erfenis had misschien principiële uitgangspunten, maar vooral perverse gevolgen. De ‘vrienden’ werden in hun publicatieplan voor de *Œuvres complètes* gestuit door de familieleden. Die hadden op hun beurt weinig verweer tegen de kleinschalige wildpublicatie van teksten, gedichten en brieven bij literaire uitgeverij en tijdschriften van geringe oplage.⁹ 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 2000 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 wél 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).¹⁰

Kortom, verschillende factoren bemoeilijken een vruchtbare kritische receptie van Artaud in het eerste decennium na zijn dood. Pas aan het eind van de jaren zestig, wanneer het omvangrijke publicatieproject van uitgeverij Gallimard uit de startblokken schiet, en de poststructuralistische denkers met een systematische Artaud-lectuur beginnen, kan je zeggen dat zijn oeuvre en biografie toegankelijk zijn geworden.¹¹ De feitelijke Artaud-receptie in België vanaf het eind van de jaren veertig is ongetwijfeld door die moeilijke situatie beïnvloed. Twee Belgische auteurs bevinden zich in een geprivilegieerde positie om met zijn werk kennis te maken. Ze grijpen elk op hun manier de kans om Artaud een bredere bekendheid te geven, en trachten zelfs een aantal van zijn principes in de praktijk te brengen.

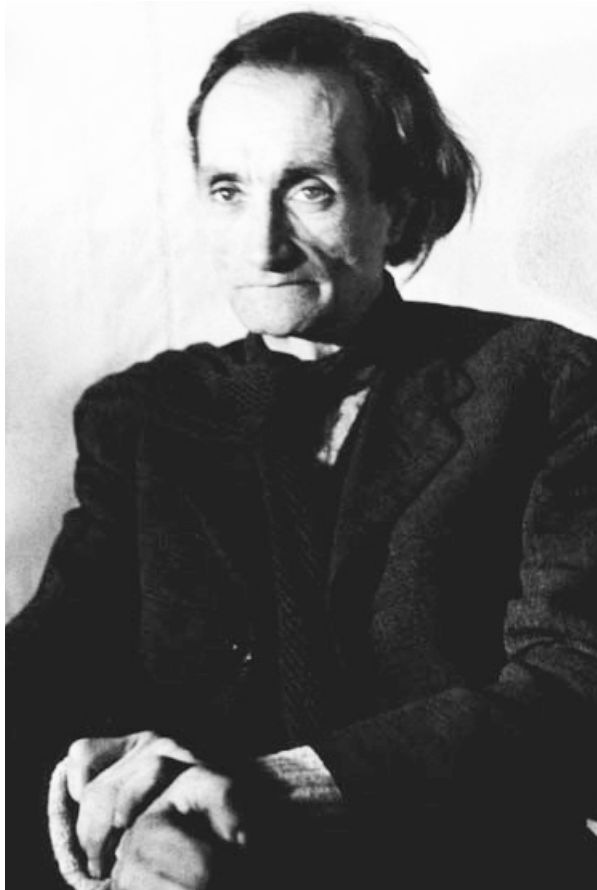


Hugo Claus
© Onbekend

Eind 1947 reist Hugo Claus naar Parijs en aanschouwt daar naar eigen zeggen Artaud in levende lijve: “Ik staarde naar hem, zoals hij achter een cafétafeltje ineengedoken zat, in een coma”.¹² Prompt besluit hij deze vervallen man tot zijn nieuwe vader te verheffen. Er is weinig reden om te twijfelen aan deze scène uit Claus’ ongetwijfeld geromantiseerde beeld van zijn Parijse verblijf. Artaud spendeerde zijn dagen in een aantal vaste cafés, waar hij vrienden ontmoette en schreef, en zijn gezondheid is er dan inderdaad bijzonder slecht aan toe. Hij overleed drie maanden nadat hij door Claus werd aangestaard.

Luttele dagen na dat heengaan werkt de jonge Belgische dichter een gedicht af met als titel “In memoriam de dichter van Rodez”. Het zou, in een herwerkte versie, de opener worden van de plaquette *Registreren* (1948). Hoewel het “In memoriam” ongetwijfeld de meest intense uitdrukking is van wat Claus zich aan Artaud verschuldigd voelt, betekent het enkel het beginpunt van een hele reeks werken die in diens teken staan. In januari 1950 publiceert Claus in *Tijd en Mens* de pantomimeachtige eenakter “Zonder vorm van proces” die, zoals Georges Wildemeersch heeft opgemerkt, sterk geënt lijkt op Artauds surrealistische toneelstukje *Le jet de sang* (*De bloedstraal*) uit *L’ombilic des limbes*.¹³

Drie jaar later volgt een iets langer toneelstukje, (*M*)*oratorium*, later opgenomen in Claus' eerste verzamelaar *Acht toneelstukken* (1966), met een onmiskenbaar artaudiaanse toonzetting. Vanaf de jaren zestig produceert Claus meerdere antieke tragedies in een sterk gemoderniseerde bewerking. Opvallend genoeg kiest hij in eerste instantie niet voor de als superieur beschouwde Griekse dichters, maar voor de gemaniëerde Latijnse leesdrama's van Seneca (*Thyestes*, 1966; *Oedipus*, 1971; *Phaedra*, 1980). Weerom in het spoor van Artaud, want die had in 1932 eveneens Seneca, en eveneens *Thyestes*, bewerkt met het oog op het Theater van de Wreedheid.¹⁴



Artaud, kort voor zijn dood in 1948

© Onbekend

Hoe wordt de ‘vaderlijke’ invloed van Artaud vertaald in het werk van Claus? Het is al opmerkelijk dat er wel degelijk een beïnvloeding is opgetreden. Van andere symbolistische en surrealistische dichters die hij bewondert, zoals Apollinaire en Paul Eluard, vertaalt hij de gedichten. Niet zo bij Artaud. Vanuit de keuze voor Artaud als *vader* poogt Claus niets minder dan een soort lumineuze erfenis van diens project over te zetten op zijn eigen schrijven.

Doorgaans wordt aangenomen dat Claus eigenlijk mislukt is in die grootse opdracht. “Zonder vorm van proces” beschouwt men in elk geval niet als het hoogtepunt van zijn vroege werk, eerder als een curiosum. Het zijn niet meer dan losse, surrealistische stijlelementen die Claus overneemt van Artaud. Net als in *Le Jet de sang* wordt de liefde van een jong koppeltje gedwarsboomd door de almacht van de ouders en hun sociale omgeving, geportretteerd met groteske trekken. Zo houden de ouders en de vrienden onnatuurlijk grote speelkaarten vast, wordt alle tekst gezegd door de onthechte, anonieme stem van een speaker, en contrasteert tedere en liefdevolle taal met oneigenlijke uitdrukkingen (‘het zachte zouten sexe van een maagd’).¹⁵ Plots wordt de jongen ook vervangen door zijn dubbelganger, een levensgrote ledenpop. Maar nog het meest werkzame element van de pantomime blijkt de hallucinante, incestueuze tussenkomst van de moeder in de prille relatie, bijna letterlijk overgenomen uit *Le jet de sang*.

Ook (*M*)*oratorium* lijkt op het eerste gezicht te willen tegemoetkomen aan één welbepaalde artaudiaanse eis, namelijk om de taal als bezwering te gebruiken, en niet als het instrument dat een verhaal of de psychologie van personages aanzet. Zonder afbreuk te doen aan de auteur, kan men ook bij deze poging vraagtekens plaatsen. In een bespreking door Van den Dries heet het dat de nadruk op het sonore aspect zorgt voor een overheersend klagerige toon, zelfs voor “een pastiche van het toneel van de wreedheid à la Artaud”.¹⁶

Werd het anders toen Claus de artaudiaanse beginselen op scène probeerde te verwezenlijken? De opvoering van *Thyestes*, door Claus zelf geregisseerd in april 1966 met Toneel Vandaag, is met reden beroemd geworden omdat ze het ingeburgerde realistische spel doorbrak met een uitvergrote, dissonante zeggings- en gestiek. Maar alles gewikt en gewogen vormen ook Claus’ Senecabewerkingen eigenlijk een vrij inauthentiek erfgenaamschap van Artaud. Slechts enkele middelen, en dan nog de lichtste, worden aangewend om de ‘actualiteit’ van het theatrale gebeuren op te schroeven. Met een als ijzer getorste modernisering van Seneca’s met gal en bloed bedropen verzen, en dito dictie en spel, wordt de toeschouwer niet meer dan een ogenblik uit het pluche getild.



Tone Brulin
© Onbekend

Tone Brulin, een andere medewerker van *Tijd en Mens*, heeft de Franse theatertheoreticus van bij zijn eerste kennismaking allicht beter op zijn scenische merites kunnen taxeren. In contrast met Claus was Brulin als acteur en regisseur goed geschoold in de Europese toneeltraditie. Toch lijkt hij net voorzichtiger om Artauds doctrine meteen in praktijk te brengen. Enkel als theorie wenst hij het denken van Artaud uit te dragen, via twee artikels: “Toneel der wreedheid” (*Tijd en Mens*, mei-juni 1950) en “Nooit een borstbeeld voor Antonin Artaud” (*Nieuw Vlaams Tijdschrift*, december 1951).

In het eerste artikel parafraseert Brulin de argumentatie van Artauds essaybundel *Le théâtre et son double*. De auteur neemt een bemiddelende rol op zich: sommige parafrases zijn letterlijke vertalingen. Brulin beklemtoont vooral de bekende programmapunten van Artaud. Uitgedrukt in het bovenstaande schema komt dat vooral neer op *surrealisme* en *Theater van de Wreedheid*. Vanuit een diepe minachting voor de verstarde vormen van de westerse cultuur geven Brulin/Artaud lucht aan het verlangen naar een nieuwe bezieling van de cultuur door kosmische krachten, door een versmelting met het leven zelf, door ‘aktieve metaphysika’. De uitverkoren middelen daartoe zijn theatraal. Het gevaar en de magie worden ingeroepen met maskers, elementen uit het oosterse theater en nieuwe belichtingseffecten en klanken, om de doodsteek toe te brengen aan de westerse dramatische canon. Het uiteindelijke doel is “een eigen spreektaal van het Toneel der Wreedheid, bediend door de mens, gebaseerd op de principes van een levendig anarchistisch met krachten bevolkte ruimte”.¹⁷

Precies door dicht bij Artauds eigen woorden te blijven, lijkt Brulin zich terughoudender op te stellen dan Claus. Vandaag nog geeft hij aan dat hij enkel richtbaarheid wou geven aan Artauds ideeën, en zich nooit heeft willen opwerpen als de apostel van diens leer.¹⁸ Het denken van Artaud was maar een van de scherven waarmee Brulin bouwde aan zijn kleine theaterdroom, die hij uiteindelijk intercultureel en niet puur avant-gardistisch zou verwezenlijken (bijvoorbeeld met TIE3).

Krijtlijnen van de receptie in België

Terugkijkend op de teksten uit de vroege jaren vijftig, zit er iets dubieus aan Brulins weigering van het apostolaat van Artaud. Is Brulins houding ten opzichte van de Franse revolutionair wel zo gedistantieerd als hij later doet uitschijnen? Men kan de vraag ook uitbreiden naar Claus: indien Artaud als zijn nieuwe vader fungeerde waarom zou zijn rol dan beperkt blijven tot enkele vormelijke invloeden? Om deze vragen te beantwoorden, en tevens een antwoord te geven op de vraag naar de betekenis van Artaud voor de cultuur in haar geheel (eerder dan voor enkele culturele actoren) wil ik eerst een kleiner vraagstuk aansnijden, dat in bovenstaand verhaal onderbelicht bleef. Hoe kwamen Claus en Brulin de onvindbare publicaties van Artaud op het spoor?

De toon in de vermelde artikelen van Brulin is allesbehalve academisch. Blijkbaar neemt hij als van nature de artaudiaanse taal in de mond. Wat Artaud hem aanreikte, was een bewonderenswaardig type van de culturele radicaal, een register en een revolte die het waard waren om over te nemen. Dat maakt Brulins latere distantiëring ietwat ongeloofwaardig – hoezeer ze ook overeenstemde met zijn verdere (niet exclusief artaudiaanse) artistieke ontwikkeling. Maar passages als deze illustreren dat Artaud de nieuwe mondholte van de naoorlogse mens opende waardoor zijn nakomers konden schreeuwen:

Zullen wij om te beginnen verder gaan ons te gedragen als snobs voor die duizend prestaties van eenvoudige goede smaak in vorm, kleur, klank en beweging, maar die allen samen niet één moment het terrein der kunst betreden? Zijn wij goedschiks bereid ten onder te gaan in halfheid en onzekerheid die tot pest en oorlog leiden? Of geloven wij nog het theater tot zijn oerstaat te kunnen brengen en daardoor een “staat van gratie” te bereiken? Laat ons dan eerst en vooral een einde maken aan de dwang van onze cultuur en de dikke muur van meesterwerken vernietigen, die opgetrokken werd tussen ons en de krachten die we zouden kunnen benaderen.¹⁹

Brulin schrijft met de stem en het pathos van Artaud, wat iets zegt over de aard van zijn en Claus' lectuur. Rond 1950 zijn beide literatoren eigenlijk verslingerd aan de geschriften van Artaud. Zoals gezegd staan bij de eerste de theatertheorieën uit *Le théâtre et son double* centraal, maar daarnaast blijkt Brulin ook de naoorlogse teksten te hebben gelezen. In elk geval de *Lettres de Rodez*, wellicht ook (zoals Opsomer aangeeft) *Van Gogh ou le suicidé de la société*, *D'un voyage au pays des Tarahumaras*, en *Pour en finir avec le jugement de dieu*.²⁰ Maar onthullend voor de diepgang van Brulins lectuur is vooral "Nooit een borstbeeld voor Antonin Artaud", waarin de toen hoogst zeldzame manifesten van het Théâtre Alfred Jarry worden aangehaald, door de schrijver ook nog eens feilloos in hun intellectuele context geplaatst. Sterker nog, in zijn duiding integreert Brulin ook de huidige onvindbaarheid van Artauds teksten.

Maar nu beleven wij een eigenaardig feit. Het opmerken waard. Een mysterieuze slang zoekt slingerend haar weg. Van Oost naar West kruipt een soort verboden lektuur. Door enkelen als een ketting aaneengeregen. Als drager van een gevaarlijke zending. Het zijn de kleine boekjes van Artaud die, op een kleine oplage gedrukt, zeer zeldzaam zijn. Het vergift van Artaud, de *superrealist*.²¹

In een recent interview gaf Brulin te kennen dat de kennismaking met Artauds geschriften plaatsvond via René Guiette, een Belgisch schilder die les gaf aan de befaamde Nationale Hogeschool voor Bouwkunst en Sierkunsten in Ter Kameren, waar Brulin tussen 1943 en 1946 de klas toneeltechniek volgde. Guiette had goede contacten gehad met onder meer de schrijver Max Jacob, die Artaud persoonlijk gekend had en met hem had samengewerkt. Claus' kennismaking moet binnen een verwant netwerk zijn geschied, en was in elk geval van eenzelfde intensiteit. Alleen is minder duidelijk wat hij precies van Artaud gelezen heeft. Waarschijnlijk *Van Gogh*, en afgaande op "Zonder vorm van proces" ook *L'ombilic des limbes*. Daarnaast worden in zijn brieven aan Roger Raveel (veelal aangedikte of zelfs foutieve) anekdotes aangehaald die enkele 'Parijse vrienden' hem verteld zouden hebben.²²

Zowel Brulin als Claus verdiepten zich dus fanatiek in Artauds geschriften, waarmee ze in aanraking waren gekomen via de internationale kunstenaarsnetwerken van na de Tweede Wereldoorlog (met als onbetwist centrum Parijs). Brulin sluit met zijn eigen tekst zo nauw aan bij de schrijftuur van Artaud dat die als een mentor lijkt te fungeren. Claus brengt dit nog pregnanter onder woorden met de beginregels van "In memoriam de dichter van Rodez":

Bij ons, de vreemden, de verdoolden,
De nooit gelanden de ontwrichten
Is een bleke kapitein gestorven²³

De idolatrie van Artaud als een nieuwe vaderfiguur is lang niet zo excentriek en puberaal als op het eerste gezicht lijkt. Claus beeldt hem af als een kapitein, een aanvoerder van de mensen van nu (of tenminste, van hen die beseffen dat ze verdoold zijn). De marginale, pathologische dichter Artaud vervult een symboolfunctie in een tijdperk dat de uitzonderingstoestand tot de normale toestand had uitgeroepen. Dat is diametraal tegenovergesteld aan het klassieke beeld van Artaud, gegroeid uit de poststructuralistische commentaren sinds 1965 en voorbeeldig uitgedrukt door Susan Sontag. In haar logica is Artaud zo vreemd aan de gewone samenleving, dat men hem enkel vanuit de verte kan waarnemen als een 'singularité sauvage', een onbenaderbare.²⁴

Ideologische bevrozing

In de lijn van die sociale interpretatie van Artaud, moet de Vlaamse receptie van zijn stem veeleer gezien worden in functie van de tijdsgeest dan in termen van een concrete artistieke overname of verdieping van zijn werk. Bij Artaud is de uitzondering de normale toestand geworden, en precies dat maakt hem zo geschikt als symbool voor de naoorlogse situatie. De wereld ontwaakte uit een vijf jaar durende nachtmerrie van totale oorlog. Men beseft dat het heden en de toekomst anders zullen zijn dan het verleden, en daarom niet noodzakelijk beter. De naoorlogse periode staat in het historisch onderzoek dan ook niet langer bekend als een tijd van louter restauratie en pragmatiek, die poogt om de ideologische conflicten van het recente verleden zoveel mogelijk weg te moffelen. Integendeel, het was een verscheurde tijd.

Natuurlijk was er op politiek en sociaal vlak sprake van een neutraliserende gezindheid. De katholieke, socialistische en liberale centrumpartijen (die samen meer dan 90% van de stemmen haalden in de naoorlogse verkiezingen) probeerden zich te bevrijden van de ideologische korsetten uit het interbellum. De precaire naoorlogse toestand dwong tot nuchterheid en deed principekwesties opzij-schuiven ten gunste van een snelle economische heropstart. Op basis van de ruwbouw van het Sociaal Pact uit het interbellum kwam langzaam het Belgische overlegmodel tot stand, dat ideologische en economische spanningen ontmijsde via compromis en evenredige inspraak van alle partijen (bijvoorbeeld voor de schoolkwestie).

Maar die pragmatiek en deconfessionalisering heeft vroegere historici al te zeer verleid tot een reductie van de naoorlogse mentaliteit tot enkel “scepticisme en het afzweren van elke ideologie”.²⁵ In werkelijkheid was dat tijdvak *tegelijk* een ideologisch kruitvat. Eerst en vooral had je de problematische aanpak van de collaborateurs. De repressiejustitie interneerde tienduizenden Belgen, maar kreeg zijn processen pas na anderhalf jaar op kruissnelheid. De ‘Weerstanders’, die hadden gehoopt op een doorslaggevende rol in de naoorlogse politiek, moesten onder dwang hun wapens inleveren en zagen hun hoofdzakelijk communistische project daarna stilletjes wegwijnen. De discussie over de terugkeer van Leopold III verdeelde het land volgens scherpe breuklijnen katholiek/vrijzinnig en Vlaams/Waals. En de economische wantoestanden die volgden op het ‘Belgische wonder’ van de jaren vlak na de oorlog, leidden tot grootschalige en gewelddadige stakingen.²⁶

Wellicht heeft België in geen decennium van de twintigste eeuw (de oorlogsjaren niet meegerekend) zoveel politiek en sociaal geweld gezien als in 1945-1955. Te Grâce-Berleur (Luik) werden in 1950, op het hoogtepunt van de koningskwestie, vier betogers doodgeschoten door de gendarmerie. Luttele weken later volgde de moord op de republikein Julien Lahaut (wellicht een afrekening, maar niettemin meteen geïnterpreteerd als een politieke moord). Verder waren er de hevige sociale onlusten in de nasleep van de economische crisis van de jaren vijftig, brutaal de kop ingedrukt door de politie, alsook de bomaanslagen op Vlaamsgezinde organisaties en sleutelplaatsen (het bekendste doelwit was ongetwijfeld de IJzertoren in 1946).

De naoorlogse generatie is bij uitstek een generatie van Artaud-lezers. Ik denk niet alleen aan Claus en Brulin, maar ook aan een Duits auteur als Müller. Nog in 1977 schrijft hij: “Artaud *is* de uitzonderingstoestand” – in de tegenwoordige tijd.²⁷ Artaud had twee wereldoorlogen meegemaakt, deels overlappend met een acht jaar durende internering in de psychiatrische klinieken van het bezette Frankrijk. Door fysieke ongeschiktheid afgekeurd voor de Eerste Wereldoorlog, en door zijn internering voor de Tweede, was hij de machteloze, levenloze overlever, een niet-joodse muzelman die, in volle bewustzijn gebleven tijdens de massanarcose van het fascisme, niet door ‘geluk’ dat alles had doorstaan, maar juist door ongeluk. ‘Glücklos’ zoals de ‘glücklose Engel’ van Walter Benjamin en Heiner Müller, werd hij de toekomst ingestuwd met de ogen star op de catastrofen van het verleden gericht.²⁸ Wie wakker werd uit de helse periode 1933-1945, moet even diep doordrongen zijn geweest van het gevoel te leven op krediet. Het moet net zo irreëel zijn voorgekomen de herhaalde pogingen van de mensheid tot collectieve zelfmoord te hebben overleefd.

Een nog opvallender metafoor waarin Artaud zich paradigmatisch toonde voor de naoorlogse realiteit, is die van de strafkolonie. Bevrijd uit al zijn psychiatrische inrichtingen ontdekt hij dat de hele werkelijkheid nu een inrichting geworden is. Dat is allesbehalve een boutade. Europa vanaf eind 1944 is de werkelijkheid van een veralgemeende strafkolonie. De ‘vrede’ ziet er in heel wat opzichten gruwelijker uit dan de periode van de bezetting. Op het hoogtepunt van de Belgische repressie zijn er naar schatting 70.000 personen geïnterneerd in allerlei geïmproviseerde gevangenissen, vaak in rudimentaire levensomstandigheden en blootgesteld aan pesterijen of zelfs mishandelingen door hun bewakers. Bovenop die tastbare gevangenisrealiteit van alledag, wordt de naoorlogse verbeelding ook nog eens gevoed door de eerste berichten over de Duitse concentratie- en uitroeiingskampen, over de gevluchte families uit het nu Poolse oosten van Duitsland wiens enige onderkomen de oorlogsbunkers in West-Duitsland zijn, over de duizenden dwangarbeiders en politieke gevangenen in de Sovjet-Russische kampen, over de vernederingen en folteringen die krijgsgevangenen ondergaan in de jappenkampen in Zuid-Oost-Azië en over de hachelijke omstandigheden waarin de Italiaanse gastarbeiders in de Belgische mijnen komen werken. Niet voor niks zal Müller over Artauds teksten schrijven: “Onder de zon van de foltering (...) op de ruïnes van Europa gelezen, zullen ze klassiek zijn.”²⁹

De verwrongen epochè waarin Europa na de Tweede Wereldoorlog terecht kwam, doet de vraag naar de ‘invloed’ van Artaud voorkomen als te licht, misschien zelfs triviaal. Artaud was veel meer dan een kunstenaar of een theoreticus met een bijzondere relevantie voor deze of gene naoorlogse maker. Hij was het uitgelezen symbool voor de algemene geestesgesteldheid na de oorlog.

België als een Artaud-landschap

Wil je naar de ontvankelijkheid van België voor Artaud peilen, dan past het veeleer om op zoek te gaan naar de artaudiaanse kenmerken van een *landschap*, dan naar die van een sector, institutie of kunstenaar. Het paradigmatische statuut van Artaud voor de naoorlogse situatie suggereert dat zijn gemiste doorbraak in België vooral te wijten is aan toevallige factoren. Mede door de kwalijke roddels van de affaire-Artaud waren zijn geschriften moeilijk te vinden, behalve voor wie zoals Claus en Brulin kon bogen op directe linken naar het Parijse netwerk waartoe Artaud zelf behoord had. Logisch dus dat Artaud, in de woorden van François Beukelaers, een ‘mythe’ bleef voor het Belgische toneel. Maar er bestond wel degelijk een nood aan deze mythe. Zoals de fanatieke lectuur van Claus en Brulin demonstreert, was er in het naoorlogse Belgische cultuurlandschap een

prominente ‘artaudvormige uitsparing’. Het was mogelijk om, geïnspireerd door dit oeuvre (indien beter beschikbaar), de Europese en Belgische cultuur te vernieuwen.

Ondanks de inspanningen van vooral Brulin en het feit dat het Belgische toneel klaar was voor een kritieke vernieuwingsfase, is dat niet gebeurd. Niet op dat ogenblik. Vele grote figuren uit het recente toneelverleden waren vóór, tijdens of na WO II van de scène verdwenen. De Vlaamse meesters van het theatermodernisme waren overleden (Lode Geysen, Renaat Verheyen), geëmigreerd (Johan de Meester jr.), of ze wilden zich niet langer in het professionele toneel engageren (Anton Van de Velde). De markante oorlogsdirecteurs Joris Diels (KNS-Antwerpen) en Staf Bruggen (KNS-Gent) waren beschuldigd van culturele collaboratie en achter de coulissen verdwenen. Het toneelleven moet in zeker opzicht een erfenisloos braakland hebben geleken.

Eigenlijk stonden de aanvoeders van de vernieuwing, met name de gangmakers van het kamertoneel, ook wat afkerig tegenover het project van een ‘Vlaamse avant-garde’ dat hun voorgangers in het interbellum hadden gelanceerd. De grootschalige experimenten van het Vlaams Volkstoneel en andere modernistische ondernemingen (denk aan de katholieke massaspelbeweging)³⁰, die scène en spel hadden proberen dynamiseren in de lijn van het expressionisme en het constructivisme, leken sinds het eind van de jaren dertig uit de mode en zelfs irrelevant.³¹ Ongetwijfeld wijst dat op het falen van de avant-gardistische groeperingen. De grootschalige integratie van leven, politiek en kunst die had moeten plaatsvinden, was verwaterd tot een opeenvolging van -ismen, klaar voor de handboeken kunstgeschiedenis. Stijlen en modes hadden Het Project vervangen.

In plaats van een nieuwe Vlaamse avant-garde kwam er een haveloze troep sappeurs aangetreden. Zoals Louis Paul Boon opmerkt over de erg losse samenhang van de meest prominente groepering, *Tijd en Mens*: “Dat hadden wij dus toch gemeen, dat elk van ons het oude huis der Vlaamse literatuur wenste af te breken, om er wat anders voor in de plaats te brengen, al was het maar een kampeerterrein”.³² De inspiratie voor de langzame ondermijning van het gemoedelijke literaire huis kwam niet langer voort uit een collectief project, maar was integraal sterk internationaal en individueel georiënteerd.³³

De artaudvormige predispositie die ik hierboven heb beargumenteerd, werd dus nooit in de praktijk gerealiseerd. Hoogstens kwam er een gedomesticeerde vertaling van deze gevoeligheid: het verbleekte mens- en wereldbeeld (van existentialistisch en absurdistisch allooi) dat de dramatische vernieuwers via het

kamertoneel introduceerden. Door de conservatieve gezindheid van de stadstheaters (met name het gecentraliseerde Nationaal Toneel) konden zij zich sterk profileren met nieuwe en controversiële auteurs als Sartre, Camus, Genet, Beckett, Ionesco en Adamov. Maar de vernieuwing van die stemmen is zoals gezegd niet alleen overwegend filosofisch en literair, ze draagt bovendien een welbepaalde filosofische kleur.³⁴ De ondertoon van hun niet echt vrolijk te noemen levensbeschouwing is beslist humanistisch, soms zelfs - zoals bij Camus - heroïsch. Protagonisten als dokter Rieux uit *La peste* (1947) stellen tegenover de veralgemeende uitzonderingstoestand van de pestepidemie een obstinaat heldendom, dat empathisch blijft in het aanschijn van de alomtegenwoordige terreur. Artauds antwoord in "Le théâtre et la peste" is van heel andere aard: je moet geen absurde idolatrie van de heroïsche wanhoop bedrijven, maar je in de hel onderdompelen en je ermee vereenzelvigen. Ook hij draagt een soort existentialisme uit, maar het is fundamenteel antihumanistisch. Natuurlijk leunen de dramateksten van pakweg Beckett of Genet voor een stuk bij Artauds intenties aan, maar het bleven *dramatische* teksten. Het hele toneel en de toneelletterkunde na 1945 bleven persistent drama produceren. Geen van hen heeft de theatrale vorm zo radicaal ontmanteld als Artaud had gevraagd.

Het is wachten op de late jaren vijftig vooraleer via lichamelijk theater, happening, performance, assemblage en environments op een waarachtige manier voldaan wordt aan de eisen van Artaud. Of iets letterlijk 'voldoet' aan Artaud, is wellicht een irrelevante kwestie. Het is niet moeilijk om een of andere performance op te delven die er naast het hoogdravende programma van Artaud behoorlijk idioot uitziet (of omgekeerd, die het programma van Artaud er behoorlijk idioot doet uitzien). De crux is dat de kunst van de jaren zestig op een obsessieve manier doordrongen is van de intensivering van het hier en nu. In de woorden van Marc Reynebeau: "de daad zelf voorop".³⁵ Dat beginsel komt zo sterk overeen met Artauds eis tot 'actualiteit', tot eenmalige en onherhaalbare impact van de toneelgebeurtenis, tot *getrouwheid aan de ervaring*, dat het alle andere inspanningen om aansluiting te vinden bij zijn werk in de schaduw stelt.

Aan het eind van deze bijdrage over Artaud in België kan ik enkel besluiten dat ik het veeleer over 'België in Artaud' heb gehad. Ik heb het naoorlogse België proberen te projecteren tegen de achterwand van de geest van Artaud, om te zien in hoeverre het land voor zijn appèl gevoelig was. Uiteindelijk bleek het hem geen gehoor te hebben gegeven. Zo is alles nog onbesproken gebleven: de latere vertolking van zijn intuïties via de fysieke, ritualistische theatertaal van Jerzy Grotowski, in België vertegenwoordigd door projecten als Camera Obscura (Franz Marijnen), Théâtre-Laboratoire Vicinal en Arca/Toneelstudio '50 (na zijn

omslag in 1965); via rechtstreeks op Artaud geïnspireerde producties als Jan Decortès *De Spaanse monnik Ambrosio* uit de jaren zeventig; via happening-achtige interventies in het New Reform Art Centre (Aalst), Celbeton (Dendermonde), G-58 Hessenhuis, Wide White Space Gallery, Ercola (Antwerpen); en via performances van kunstenaars als Ludo Mich, Hugo Heyrman, Panamarenko, later van Ria Pacquée, Danny Devos en vele anderen.³⁶

In het licht van alles wat hier onbesproken bleef, toch één suggestie. De symboolfunctie van Artaud voor de naoorlogse realiteit die ik geanalyseerd heb, is niet alleen bedoeld als een mentaliteitsgeschiedenis. Ze wil ook dienen als een instrument om specifieke elementen uit de latere ontwikkeling van het fysieke theater en de performancekunst te begrijpen. De ‘veralgemeende strafkolonie’ is meer dan een metafoor. Grotowski, bijvoorbeeld, stond niet alleen voor anti-teksttheater en de herontdekking van zowel het lichaam als een spirituele dimensie voor het toneel (Van den Dries betitelt zijn project als een “autotheatrale bezinning”, om ze te contrasteren met de puur literaire vernieuwing in de kamertheaters)³⁷. In zijn oeuvre komt ook een specifieke nieuwe problematiek aan het licht, die enkel te omschrijven valt als *de problematiek van het kamp*. Centraal in *De standvastige prins*, *Dr. Faustus* en vooral *Akropolis* staan telkens weer vernerding, foltering, macht en onderdrukking, straf en discipline. Grotowski’s troosteloosheid van het kamp, niet literair vormgegeven maar geïncarneerd door macht en onmacht in het lijf van de performer, is even zintuiglijk aanwezig als de schrijvende materialiteit van de alledaagse omgeving in de happening- en environmentkunst. Naar sporen van zo’n materialiteit moet de historicus op zoek, als hij het naoorlogse toneel onder het teken van Artaud leesbaar wil maken.

LIJST VAN NEDERLANDSE ARTAUDVERTALINGEN (CHRONOLOGISCH)

- s.n. (vert.), “Het theater van de wreedheid (Eerste manifest)”, *Het toneel teatraal*, 89 (1968), nr. 4, pp. 224-233. Vert. van “Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)” (1932)
- s.n. (vert.), “Het theater van de wreedheid (Tweede manifest)”, *Het toneel teatraal*, 89 (1968), nr. 4, pp. 234-238. Vert. van “Le théâtre de la cruauté (Deuxième manifeste)” (1933)
- s.n. (vert.), “De schelp en de Clergyman”, *Het toneel teatraal*, 89 (1968), nr. 4, pp. 263-269. Vert. van *La coquille et le clergyman* (1928)
- Pieter Beek (vert.), *De monnik*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1968. Vert. van Artauds bewerking van de gothic novel *The Monk* (M.G. Lewis), verschenen als *Le Moine, raconté par Antonin Artaud* (Denoël en Steele, 1931)

- Benno Karkabé (vert.), *Triktrak des hemels*, Alkmaar: Fizz Subvers Press, 1976. Vert. uit de vroege gedichten (1913-1923), uit *Tric trac du ciel* (1923), en uit de middelste periode (1924-1935)
- Hans van Pinxteren (vert.), *Navel der onderwereld, De zenuwvaag*, Amsterdam: Meulenhoff, 1981. Vertaling van *L'ombilic des limbes* (Gallimard, 1925) en *La pèse-nerfs* (Editions de la N.R.F., 1925) in de pocketuitgave van 1968 (Gallimard, Collection Poésie)
- Simon Vinkenoog (vert.), *Het theater van de wreedheid*, Amsterdam: Meulenhoff, 1982. Vertaling van *Le théâtre et son double* (Gallimard, 1938) in de pocketuitgave van 1966 (d.i. uitgebreid met 'Le Théâtre de Séraphin', Gallimard, Collection Idées)
- Hans van Pinxteren (vert. en nawoord), "Briefwisseling tussen Antonin Artaud en Jacques Rivière", *Raster*, 24 (1983), pp. 17-24. Vert. (fragmentair) van *Correspondance avec Jacques Rivière* (Gallimard, 1923)
- Hans van Pinxteren (vert. en nawoord), "Fragmenten uit een hels journaal", *Raster*, 24 (1983), pp. 25-31. Vert. (fragmentair) van 'Fragments d'un journal d'enfer', dat deel uitmaakt van *Le pèse-nerfs* (Editions de la N.R.F., 1925)
- Marie-Claire de Meyer (vert.), "Antonin Artaud: Traduction d'un choix de poésies", eindverhandeling Katholieke Vlaamse Hogeschool Antwerpen, 1984. Bevat vertalingen uit de vroege gedichten (1913-1923: *Mystagogie*, *La Marée*, *Soir*, *Horripilation*), uit *Tric trac du ciel* (1923: *Neige*, *Amour*, *L'Orgue et le Vitriol*, *Lune*), uit *Bilboquet* (1923: *Extase*, *Fête nocturne*, *Musicien*, *Baraque*), uit de middelste periode (1924-1935: *Boutique de l'Âme*, *Silence*, *L'Arbre*, *La Rue*, *Vitres de Son*, *Nuit*, *L'Amour sans trêve*, *La Momie Attachée*, *Invocation à la Momie*) en uit *Artaud le mômo* (1947)
- Jules Dister (vert. en nawoord), *Van Gogh: de zelfmoordenaar door de maatschappij*, Maastricht: Gerard & Schreurs, 1987. Vert. van *Van Gogh, le suicidé de la société* (K, 1947)
- A. Hooggraven (vert.), *Tutuguri*, Amsterdam: Perdu & Picaron, 1988. Vert. van 'Tutuguri', een tekst uit 1948 opgenomen in *Les Tarahumaras* (L'Arbalète, 1955)
- Minne Buwalda (vert. en nawoord), *Dans om de anatomie*, Amsterdam: Perdu & Picaron, 1989. [2de, uitgebreide druk 1993] Vert. van acht teksten uit de periode 1946-1948: *Le théâtre et l'anatomie*, *Adresse au Dalai-Lama*, *Chanson*, *Lettre à Pierre Loëb*, *Le visage humain*, *Le théâtre de la cruauté*, *La recherche de la fécalité*, *Il y a dans la magie...*
- s.n. (vert.), "Twee brieven aan André Breton", *Feit en fictie*, 2 (1995), nr. 3, pp. 113-133.
- Martine Woudt (vert.), *Het dossier Antonin Artaud*, Amsterdam: Candide, 2003. Bevat vertalingen van brieven van Artaud aan zijn moeder en zijn zuster, en twee brieven van Artaud aan dr. Ferdière (1943)
- Kris Lauwerys (vert.), "Brieven aan dokter Ferdière", *Deus ex machina*, 28 (2004), nr. 108, pp. 68-71.

NOTEN

- ¹ Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Gent, 2001, pp. 155-156; François Beukelaers, Ongepubliceerd interview afgenomen door Wouter Hillaert en Bram De Vuyst, 16 maart 2007.
- ² Luk Van den Dries, "Het Vlaamse theater in de jaren vijftig: De rol van de kamertheaters", in: Kevin Absillis en Katrien Jacobs (reds.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep: Vlaanderen in beweging 1950-1960*, Garant, Antwerpen, 2006, p. 208.
- ³ Zie o.m. Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950: Welvaart in zwart-wit*, Den Haag, 2000; Kevin Absillis en Katrien Jacobs (reds.), *idem*.
- ⁴ Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, Parijs, 1923.
- ⁵ "Le style systématiquement faux" is een uitdrukking gebruikt door Michel Arrivé om het oeuvre van Alfred Jarry (bewonderd door Artaud) te duiden. Zie Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. 1, Parijs, 1972, p. 1158; Thomas Crombez, "Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930", *Forum Modernes Theater*, 20 (2005), nr. 1, pp. 33-51 (beschikbaar op www.zombrec.be).
- ⁶ Riccardo Bonacina, *Artaud, il pubblico e la critica*, Firenze, 1984, p. 128, 131.
- ⁷ Antonin Artaud, Paule Thévenin (red.), *Œuvres complètes*, Parijs, vol. 13, 1976 e.v., pp. 65-118; Riccardo Bonacina, *idem*, pp. 111-119.
- ⁸ Gecit. in Bonacina, *idem*, p. 7.
- ⁹ Een ontwikkeling die uitstekend werd gedocumenteerd door Bernd Mattheus in zijn Artaudbiografie: Bernd Mattheus, *Antonin Artaud 1896-1948: Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, 1977, 2de herz. uitg., Wenen / München, 2002, pp. 522-532.
- ¹⁰ Een overzicht van uitgevers en oplages bij Bonacina, *idem*, pp. 139-140.
- ¹¹ Zie de *Œuvres complètes*, geredigeerd door Paule Thévenin, alsook de belangrijke pocketuitgaven van de jaren zestig (zie de bibliografie van Artaud op www.gallimard.fr). Wat betreft de poststructuralistische receptie van Artaud: Thomas Crombez, "Het antitheater van Antonin Artaud: Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie", doctoraatsverhandeling, Universiteit Antwerpen, 2006, pp. 64-78 (beschikbaar op www.zombrec.be/srs/proefschrift.html).
- ¹² Interview in *De Nieuwe Linie*, 29 november 1972, gecit. in: Georges Wildemeersch, "Hugo Claus en *Tijd en Mens*: Wat voorafging (1947-1949)", *Dietsche warande & Belfort*, 144 (1999), p. 583 (beschikbaar op dbnl.nl/tekst/wild009hugo01_01/wild009hugo01_01_0001.htm).
- ¹³ *Zonder vorm van proces* verscheen tevens bij uitgeverij DRAAK als boek, verlicht door Alechinsky, in de zomer van 1950. Een sterk herwerkte versie werd opgenomen in de *Verzamelde gedichten* (Bezige Bij, Amsterdam, 1965).
- ¹⁴ Zijn bewerking ging verloren; alleen enkele fragmenten blijven over. Zie Artaud, *idem*, vol. 2, pp. 159-164.
- ¹⁵ Hugo Claus, "Zonder vorm van proces", *Tijd en Mens*, nr. 3 (januari-februari 1950), p. 82.

- ¹⁶ Luk Van den Dries, “Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver”, *Het teken van de ram*, nr. 3, p. 237.
- ¹⁷ Tone Brulin, “Toneel der wreedheid”, *Tijd en Mens* 5 (mei-juni 1950), p. 197.
- ¹⁸ Tone Brulin, Ongepubliceerd interview afgenomen door Wouter Hillaert en Tone Brulin, maart 2007.
- ¹⁹ Brulin, “Toneel der wreedheid”, pp. 195-196.
- ²⁰ Geert Opsomer, *Tone Brulin*, Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 10. Zeker de *Lettres de Rodez* zal hij gelezen hebben, want de passage op p. 193 komt sterk overeen met de brief aan Parisot van 9 okt. 1945 (Artaud, *idem*, vol. 9, p. 182).
- ²¹ Tone Brulin, “Nooit een borstbeeld voor Antonin Artaud”, *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 6 (1951), p. 423.
- ²² In de brieven aan Raveel uit deze periode vertelt Claus: “Hij is van het zogezegde verdoemde geslacht: Baudelaire, de Nerval, Hölderlin, enz.”; een duidelijke referentie naar wat Artaud zelf over Van Gogh schrijft (Hugo Claus en Roger Raveel, Katrien Jacobs (red.), *Brieven 1947-1962*, Gent, 2007).
- ²³ Gecit. in Wildemeersch, “Hugo Claus en *Tijd en Mens*: Wat voorafging (1947-1949)”.
- ²⁴ Susan Sontag, “Approaching Artaud”, 1973, in: *Under the Sign of Saturn*, Londen: Vintage, 1980; Jacques Derrida, “La parole soufflée”, 1965, in: *L'Écriture et la Différence*, Parijs: Seuil, 1967.
- ²⁵ Vos et al., *De stoute jaren: Studentenprotest in de jaren zestig*, Lannoo, Tielt, 1988, p. 7.
- ²⁶ Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering*, pp. 129-162; Luc Huyse en Steven Dhondt, *Onverwerkt verleden: Collaboratie en repressie in België 1942-1952*, Leuven, 1991; Michel Dumoulin, et al., *Nieuwe geschiedenis van België: Deel II 1905-1950*, Tielt, 2006.
- ²⁷ Heiner Müller, “Der glücklose Engel”, 1958, in: *Material: Texte und Kommentare*, red. Frank Hörnigk, Reclam, Leipzig, 1989, p. 20.
- ²⁸ Heiner Müller, *idem*, p. 7.
- ²⁹ Heiner Müller, *idem*, p. 20.
- ³⁰ Thomas Crombez en Luk Van den Dries, “Theateroktober: Revolutie op het toneel”, *Catalogus Theateroktober: Russische avant-garde 1917-1931*, Antwerpen, 2006. Ook beschikbaar op www.zombrec.be.
- ³¹ Willem Putman, *Tooneeldagboek 1928-1938*, Antwerpen, 1938, pp. 216-246; Toon Brouwers, *Van declameren naar spelen: Van Conservatorium en Studio tot het Herman Teirlinck Instituut*, Hogeschool Antwerpen, Departement D, 2003, p. 14.
- ³² Jos Joosten, *Feit en tussenkomst: Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*, Nijmegen, 1996, p. 21.
- ³³ Om slechts twee bekende voorbeelden te noemen: Jan Walravens inspireerde zich sterk op het sartrianse existentialisme; Hugo Claus op de Amerikaanse moderne romanschrijvers, op de Franse surrealistische schrijvers, en op de (beeldende) kunstenaars van de COBRA-kring.

- ³⁴ Luk Van den Dries “Gespeeld vertoon: De rol van de kamertheaters in de Gentse context”, in: P. Allegaert (red.), *De speler en de strop: Tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent: Snoeck, 2006, pp. 81-98.
- ³⁵ Marc Reynebeau, “De Stadswaag en de rest van de wereld”, in: B. Bern (red.), *Antwerpen: De jaren zestig*, Schoten, 1988, pp. 7-15.
- ³⁶ Enige cursorische verwijzingen moeten hier volstaan: Luk Van den Dries, “Gespeeld vertoon”; Carien Gibcus, ““Alle grote dingen begonnen in 1957’: Kunstkring Celbeton, artistiek laboratorium in Dendermonde”, in: Kevin Absillis en Katrien Jacobs, *Van Hugo Claus tot hoelahoep*, pp.101-112; Liesbet Aourousseau, “Grotowski in Vlaanderen”, licentiaatsverhandeling, Universiteit Antwerpen, 2006; Virginie Devillez, “De New Reform Gallery en de performance in België: een context”, 2006, www.kunstencentrumnetwerk.be/nl/teksten/NEW-RE-FORM_VD_nl.html.
- ³⁷ Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering*, pp. 155-156.