

Artaud over catharsis¹ Thomas Crombez

De suggestie dat het theater zou kunnen ingeschakeld worden als een therapeutisch middel duikt om de haverklap op in de teksten van de Franse acteur, regisseur en theaterhervormer Antonin Artaud. In het eerste deel van dit essay worden de contradicties van zijn cathartische leer aan het licht gebracht. Dient het theater te zorgen voor een herstel van de sociale orde, of is het daarentegen gericht op een spirituele zuivering van de individuele toeschouwer, en staat het juist haaks op elke sociale orde? Deze moeilijkheid wordt uitgeklaard aan de hand van een cruciale notie in het werk van Artaud, nl. die van het theater als een ‘virtuele realiteit’. Het is opvallend dat hij die gedachte voornamelijk illustreert aan de hand van theatraal uitgebeelde misdaden. Het tweede deel verkent de fascinatie die de Elizabethaanse wraaktragedie op hem uitoefende, in het bijzonder ‘*Tis Pity She’s a Whore* van John Ford (1633). Dit leidt naar een nieuwe visie op zijn leer van het Theater van de Wreedheid. In het derde en afsluitende deel betoog ik dat hij aspireert naar een ‘filosofisch theater’ waarin niet zozeer een bepaalde, substantiële doctrine wordt onderwezen, maar veeleer een filosofische houding van rigoureuze waarheidszucht wordt voorgedaan.

1 Artauds cathartische leer

Het is een topos van de Artaudstudie dat de theorie van het Theater van de Wreedheid ook een cathartische leer omvat. De meest overtuigende maar ook naïeve verdediging van een artaudiaanse catharsis heeft Eric Sellin gegeven in *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud* (1968). Franco Tonelli heeft die uitgebreid weerlegd (19, 42-44; hernomen door Virmaux en Virmaux, *Bilan* 295-296). Maar Tonelli’s bewering dat er veeleer sprake zou zijn van een ‘anticatharsis’ doet op haar beurt weinig recht aan sommige verreichende stellingnames uit *Le Théâtre et son Double*. Hoewel Virmaux de argumentatie van Tonelli herneemt, had hij in een eerder werk gesproken over een cathartisch mechanisme dat in Artauds teksten zelf werkzaam zou zijn (*A. et le th.* 83-85). De kwestie blijft tot op heden de commentaar intrigeren (Goodall 107, 170; Le Roy 67-69; Marchand; Siccima 19-20; Sontag, “Artaud” 40-41; Weber; Innes, *Avant-Garde Theatre* 59-60).

De noodzaak om na te denken over sociale heling komt voort uit de diagnose van de apocalyptische cultuurfilosoof Artaud, dat de westerse cultuur wordt aangevreten door een ‘crisis’. In de meest extreme bewoording uitgedrukt: “nous sommes tous fous, désespérés et malades” (4: 75, vgl. 9-11, 40, 72, 85, 112). De opvattingen van Artaud vallen in dat opzicht te situeren binnen het kader van het populaire occultisme en de fascinatie voor de oosterse filosofie (Bonardel 123-124). Die hevige kritiek op de westerse samenleving vormde waarschijnlijk ook de voornaamste aantrekkingskracht van zijn werk voor latere theaterhervormers zoals Jerzy Grotowski, Julian Beck en Judith Malina (*The Living Theatre*) (Borie 120-129).

In “Le Théâtre et la Culture”, het opstel dat *Le Théâtre et son Double* inleidt als een onheilspellende ouverture, wordt deze crisis het minst vaag geduid. Een schisma tussen ‘het leven’ en ‘de cultuur’ (religie, literatuur, filosofie, theater, kunst) leidt ertoe dat een bepaald quantum negatieve, maar vitale energie niet langer via de cultuur een uitlaatklep vindt, maar zich uit in perverse misdaden, aardbevingen, vulkaanuitbarstingen en treinrampen (OC 4: 10-11, 216; 5: 166). Zoals Goodall heeft opgemerkt, ligt de cathartische oplossing van Artaud voor dat probleem in de lijn van de paracelsische homeopathie, welke hem was aangereikt door dr. René Allendy (106-107). Het kwaad moet bestreden worden met zijn gelijke, in dit geval via een theatrale versterkingsfactor: “le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès” (OC 4: 30; vgl. 4: 58, 5: 153ff). Die geprivilegieerde functie ontleent het theater aan zijn bijzondere methode, de ‘fascinatie’. De intensiteit van de theatrale gebeurtenis smelt acteur en toeschouwer samen tot een gemeenschap die de negatieve energie op therapeutisch werkzame manier kan laten doorstromen (4: 26; 8: 223).

In acht genomen dat Artaud een groot belang hechtte aan het massatheater, en verschillende pogingen ondernam om zo’n spektakel in te richten, moet het collectieve aspect van de artaudiaanse catharsis onderstreept worden (zie 2: 162; 3: 167-168, 215-217; 4: 72, 83, 324; 5: 152-154; vgl. Krzywkowski 31-32). Sommige verwoordingen lijken te wijzen op een persoonlijke zuivering, zoals “sublimation” (4: 80). Toch ligt de nadruk overwegend op het theater als middel tot gemeenschappelijke zuivering, ja zelfs sociopolitieke pacificatie. Op sommige plaatsen belijdt Artaud het erg naïeve geloof in een gewelddadig theater als afschrikking voor de massa’s: “je défie bien un spectateur à qui des scènes violentes auront passé leur sang [. . .] de se livrer au dehors à des idées de guerre, d’émeute et d’assassinat hasardeux” (4: 80, vgl. 2: 162, 4: 83). Artaud belijdt een idealistische leer over de werking van het theater, geheel in de lijn van de “heilsame Schauer” die volgens Friedrich Schiller het publiek zouden aangrijpen (“Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet” [1784] 436).

1.1 Theater als instrument of als storing

Wanneer het theater wordt opgesloten binnen een simpele instrumentele relatie zal het snel daaruit losbreken. De avant-gardes van de vroege 20^{ste} eeuw, waar Artaud deel van uitmaakte, stelden zich in het algemeen tot doel om elke burgerlijke instrumentalisering van de kunst te boycotten. In Artauds polemieken tegen het geëtablerde Franse theater, is bijvoorbeeld de amusementsfabriek hem een doorn in het oog (“la Comédie-Française n’a jamais été autre chose que la maison-des-sexes, et quels sexes!” [3: 117]).

Artauds voorstel tot een zuiverend theater valt misschien goed te begrijpen binnen het kader van zijn cultuurfilosofie en zijn oproep tot een gemeenschapstheater, het is moeilijker in overeenstemming te brengen met zijn nietsontziende kritiek op de instrumentalisering van de kunst. Voor Heiner Müller is die kritiek zelfs de essentie van Artauds werk, dat hij benoemt als “eine

große Störung” (gecit. door Teichmann 39). Zijn scherpe formulering levert, wanneer geconfronteerd met de bovenstaande uiteenzetting over de artaudiaanse catharsis, een paradox op.

Artaud ist der Ernstfall. Er hat die Literatur der Polizei entrissen, das Theater der Medizin. Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen seine Texte. Auf den Trümmern Europas gelesen, werden sie klassisch sein. (Müller 20)

Artaud zou het theater volgens Müller hebben ‘ontroofd’ aan de geneeskunde. Maar de catharsis is precies een dramatheoretisch concept dat uit de geneeskunde afkomstig is (Kommerell 63-107, Schadewaldt 148-164). Het keerde daar trouwens ook naar terug in de 20^{ste} eeuw, via psychoanalyse en psychodrama (Barrucand, Scheff). Volgens de lezing van Müller, die aan Artaud het statuut van absolute transgressor toekent, zou hij het theater onttrekken aan diezelfde geneeskunde waaraan zijn catharsisleer het toevertrouwd heeft.

1.2 Het occultisme en de avant-garde

Om een uitweg te vinden, moet de blik worden afgewend van de ‘pieken’ binnen Artauds catharsistheorie, zoals de buitenissige inval om het geweld op het theater aan te wenden ter pacificatie van een collectief. Naast het idee van de fascinatie wordt de catharsis nog door een andere gedachte gevoed. De negatieve, vitale energie die zich via rampen en misdaden een weg naar buiten wurmt, past binnen de beschouwing van de werkelijkheid als een pneumatisch systeem. Hier wordt een logica gevolgd afkomstig uit het occultisme.

Rond de eeuwwisseling zijn de occulte wetenschappen aan een opmars bezig in literatuur en filosofie. Vooral bij de historische avant-garde, zoals het futurisme, dadaïsme en vorticisme, is dit een opvallend verschijnsel (zie Hjartarson). De invloed van occulte ideeën op Artaud kan worden uitgetekend aan de hand van de Belgische schrijver Maurice Maeterlinck. Hij had het Elizabethaanse drama *'Tis Pity She's a Whore* van John Ford vertaald en ingeleid. Via zijn uitgave kwam Artaud met het stuk in contact (1*: 215). In de inleiding beschrijft Maeterlinck de stromingen in literatuur en filosofie als opeenvolgende golven van een spirituele ‘zee’ die de hele mensheid omvat. De gedachten van de grootste genieën kunnen niet zonder invloed blijven “au fond de l’âme du dernier idiot de l’asile” (Ford, *Annabella* xi).

In “Le Théâtre et la Peste” schrijft Artaud over de droom van de Sardijnse koning in 1720, die via het onderbewustzijn contact had gemaakt met een door de pest besmet schip, of liever, met de “entité psychique” die de pest in feite is (OC 4: 18, vgl. 11). Ook oppert hij de suggestie, dat een epidemie veroorzaakt kan worden door de schreeuw van een waanzinnige in een gesticht — een duidelijke echo van Maeterlinck (4: 25). Een gelijkaardig verhaal wordt verteld in “Un athlétisme affectif” over het gevoelige onderbewustzijn van een kind dat, slapend nabij een legerkamp, de komst van een troep vijanden heeft gevoeld, en de soldaten wakker schreeuwt (4: 128).

De occultistische optiek bij Maeterlinck en Artaud valt te kaderen binnen het logocentrische idee van een alles doordringende geest die (nieuw) leven kan scheppen, een idee dat bij verschillende stromingen van de avant-garde opgeld maakt. Een diepere, onzichtbare werkelijkheid wordt verondersteld de oppervlakkige werkelijkheid van de fenomenen te determineren (twee-werelden-ontologie).

1.3 De virtuele realiteit

De onzichtbaarheid van de diepere werkelijkheid maakt haar tot een virtuele realiteit (4: 47). Daarmee brengt Artaud een belangrijke nuancering aan in het paradigma van de twee-werelden-ontologie. Dit voert naar de kern van zijn catharsisparadox. Müllers verwoording is de snedigste manier om die tegenspraak uit te drukken, maar ze wordt door *Le Théâtre et son Double* zelf aan het licht gebracht. Enerzijds leidt de kritiek op de instrumentalisering van de kunst consequent genoeg tot de bewering dat het theater een bijzondere, geïsoleerde, virtuele werkelijkheid is, “sans profit pour la réalité” (4: 24). Daarmee lijkt Artaud gevangen in de magische cirkel van ideeën die het Duitse idealisme binnen de kunstfilosofie had uitgetekend. Zijn de ‘symbolen’ op de scène van het Theater van de Wreedheid, “inutilisables dans la réalité” (4: 26), in laatste instantie geen napraterij van het ‘belangeloze aanschouwen’ dat we volgens Immanuel Kant praktiseren in de kunst? Schiller had die zienswijze al geëchood voor de literatuur en het theater (“Über naive” 701; vgl. Bürger 57-63).

Anderzijds plaatst Artaud tegenover deze virtualiteit een heel andere, geëngageerde esthetica, die aan het theater een ingrijpende werking toekent op de gemeenschap. De *Kritik der Urteilskraft* (1790!) herinnerde op geen enkele manier aan de bevlogen reflecties van Kant over de Franse Revolutie. De slotwoorden van “Le Théâtre et la Peste”, daarentegen, laten er weinig twijfel over bestaan dat zijn auteur nauw betrokken was bij de surrealistische revolutie van de jaren 1920-'30.

Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre [. . .]. (OC 4: 31)

Artaud lost de tegenspraak niet op, maar drijft ze op de spits. Enkel in zijn hoedanigheid van virtuele realiteit kan het theater zo diep inwerken op de alledaagse realiteit. “Une vraie pièce de théâtre [. . .] pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle” (4: 27). De ‘kracht’ die zich bijvoorbeeld uitstort in een werkelijke misdaad, gaat na de voltooiing ervan verloren. Bij een theatrale misdaad blijft ze bewaard binnen de perfect gesloten cirkel van de scène (25). Vandaar de op het eerste gezicht vreemde stelling in “Le Théâtre et la Cruauté” dat een theatrale, dus *onechte* misdaad veel schrikwekkender is voor de menselijke geest dan diezelfde misdaad uitgevoerd in de realiteit (83). Volgens een andere tekst uit

Le Théâtre et son Double kan enkel het nabootsen van een daad de energie ervan bewaren. Op die manier wordt een weergalm teweeggebracht in het organisme van de toeschouwer. Uiteindelijk kan die daad zelfs worden sublimeerd (80).

Het is een denkfiguur die voortdurend terugkeert in Artauds boek. De meest beknopte uitdrukking is het oxymoron dat het theater definieert als een “illusion vraie” (Artaud 4: 89, 8: 198; vgl. 2: 16, 238-239; 4: 14). Het theater is een valse realiteit, en precies daarom bezit het een dieper realiteitsgehalte dan de realiteit zelf, want door zijn ‘omweg’ kan het de realiteit beïnvloeden, bijvoorbeeld op de manier van een zuivering. In de slotteksten van *Le Théâtre et son Double* komt de mooie gedachte naar voor dat een acteur de grootste kracht precies kan putten uit een gebrek aan kracht: “le cri que je viens de lancer appelle un trou de silence d’abord” (4: 144, vgl. 125-127, 141-143).

Ainsi par des moyens détournés, le mensonge provoqué du théâtre tombe sur une réalité plus redoutable que l’autre et que la vie n’avait pas soupçonnée. (128)

2 De Elizabethaanse wraaktragedie

Ter staving van zijn doctrine over de virtuele realiteit van het theater spreekt Artaud over theatraal uitgebeelde *transgressies*, zoals het uitgebeelde misdrijf waarvan de energie opgesloten blijft binnen de perfect gesloten cirkel van de scène. Wat is het intieme verband tussen dramatische transgressie en de visie op het theater als een virtuele realiteit?

In “Le Théâtre et la Peste” wordt tweemaal gezegd, dat het theater aan de gemeenschap kan leren om tegenover het noodlot een ‘heroïsche houding’ aan te nemen (4: 27, 31). Maar het voorbeeld van zo’n theater, dat in het essay omklemd wordt door deze uitspraken, is de incestueuze passie tussen Annabella en haar broer Giovanni in John Fords *’Tis Pity She’s a Whore* (1633), waarvan Artaud zelf zegt dat ze de wetten maximaal uitdaagt en schendt.

Moet de artaudiaanse catharsis dan verstaan worden als het zelfvernietigende proces waarmee een gemeenschap zich ‘heroïsch’ in haar ‘noodlot’ stort: de uiterste transgressie van haar eigen wetten? In geen geval. Paradoxaal genoeg betekent catharsis voor Artaud een theater waarin het publiek géén zuivering meer ondervindt na het ervaren van de uitgebeelde dramatische transgressies. Integendeel, de transgressiviteit van de misdrijven op scène wordt juist opgevoerd. Artauds theateropzet, dat in de richting wijst van een filosofisch theater, wordt verwezenlijkt wanneer het dramatische conflict op scène wordt uitvergroot tot proporties die geen verzoening meer toelaten.

2.1 Artauds fascinatie voor het Elizabethaanse drama

Artauds interesse voor het Elizabethaanse drama omvat niet enkel *'Tis Pity She's a Whore* maar ook twee anonieme drama's, *Arden of Faversham* (1592) en *The Revenger's Tragedy* (1607) (zie Artaud, *OC* 2: 21; 4: 29, 95; 5: 130-132; het laatste stuk werd ten tijde van Artaud nog aan Cyril Tourneur toegeschreven).

Zowel *'Tis Pity She's a Whore* als *The Revenger's Tragedy* behoren tot het genre van de wraaktragedie, dat populair was onder de heerschappij van Elizabeth I en haar opvolger James I. Het genre blijkt moeilijk af te bakenen (Bowers 62). De plot van *'Tis Pity* verandert strikt gesproken slechts in een wraakdrama, nadat het stuk is begonnen als een (zij het incestueus) liefdesdrama. Daarnaast heeft *Arden of Faversham* helemaal geen wraakplot, maar wel een moordintrige waarvan de verwickelingen op analoge wijze het hele stuk beslaan. Het enige etiket dat de drie stukken correct zou samenbrengen is "tragedy of blood", maar daaronder vallen er nog zoveel andere drama's, dat het label weinig bijbrengt (63). Wat de drie stukken wel gemeenschappelijk hebben, is hun *maniëristische* kwaliteit, waarvoor Artaud uiterst gevoelig was.

Artaud is te summier en dubbelzinnig in zijn appreciatie van *Arden*, om veel betekenisvolle informatie te kunnen puren uit een gedetailleerde analyse van het drama (*OC* 5: 130-133). Het uitzaaiende geweld van *'Tis Pity She's a Whore* en *The Revenger's Tragedy* geven veel meer aanknopingspunten.

In beide stukken wordt een verlangen nagestreefd en verwerkelijkt dat vitale wetten schendt: respectievelijk incest en bloedwraak. De verlangers zijn geen 19^{de}-eeuwse romanpersonages, die enkel door blind in hun gevoelsleven rond te tasten, zich van hun diepste verlangens bewust worden. Het zijn koelbloedige maniëristen die gretig hun onnatuurlijke libidinale economie tentoonstellen aan de lezer/toeschouwer, op een bij uitstek vroegmoderne manier. De opgezwollen passie opent zich als een rariteitenkabinet. Het procédé herinnert aan de anatomische gravures uit dezelfde periode, waarop opengesneden subjecten pronken met hun binnenkant. Ook doet het denken aan het theatrale en didactische strafrecht, waarbij een overspelige werd opgevoerd in de beddelakens van de ontucht, of een verrader zijn 'geheim' moest bekennen via het openrijten van de buik (Maus xvi-xvii, van Dülmen).

2.2 Transgressie in koelen bloede

De centrale wetsschennis wordt door verschillende technieken van het Elizabethaanse drama versterkt. Met behulp van het retorische instrumentarium wordt er door de sprekers uitgebreid gevarieerd op de transgressie, zodat de protagonisten tevoorschijn komen als hoog zelfbewuste verlangers-transgressors, omringd door nevenfiguren die hen afwisselend prikkelen, koelen of

becommentariëren (Bowers 133, 157; Eliot 81-82; Reaume 17-19, 46-47, 125-126, 198-199; Maus xxi).

Bij Ford worden bijvoorbeeld broeder Bonaventura en Sorenzo (de aanstaande echtgenoot van Annabella) ingezet om met behulp van ultramoralistische retoriek de taboelijn dik aan te zetten die overtreden wordt door de incestueuze minnaars ('*Tis Pity* 1.1, 2.5, 3.6, 4.3, 5.1). Daarenboven accentueren de protagonisten zelf de transgressiviteit van wat in hun opengelegde gemoed gebeurt:

ANNABELLA. On my knees, (*she kneels*)

Brother, even by my mother's dust I charge you,

Do not betray me to your mirth or hate;

Love me, or kill me, brother.

GIOVANNI. On my knees, (*he kneels*)

Sister, even by my mother's dust I charge you,

Do not betray me to your mirth or hate;

Love me, or kill me, sister. (Ford, '*Tis Pity* 178; 1.2.243-249)

Een belangrijke conventie van de gewelddadige Elizabethaanse dramaturgie is het 'bloedige feestmaal'. Niet enkel in deze wraaktragedies, maar ook in Shakespeares *Titus Andronicus* (1594), *Hamlet* (1600-1601) of *Macbeth* (1606), moet het banket een publiek forum geven aan onnatuurlijke gewelddaden. In *The Revenger's Tragedy* voert de wreker Vindice een gemaskerde groep dansers aan, die een bloedbad aanrichten. In '*Tis Pity* betreedt Giovanni de feestzaal met het hart van Annabella op zijn dolk. Maar het ultieme slachtoffer van het banket is de transgressor zelf.

2.3 De transgressor als antinomist

Binnen het Elizabethaanse, dus christelijke kader is het lot van de transgressor al op voorhand bezegeld. De uitzaaiing van het geweld die hij teweegbrengt (de veralgemeende transgressie van de wet) zorgt ervoor dat hij onmogelijk in leven kan blijven. Het publiek kan meevoelen met zijn incestueuze passie, maar wordt er voortdurend van op de hoogte gebracht dat het liefde is *voor zijn zus*. Het vindt de eis van de wreker gerechtvaardigd, maar leert dat ze alleen vervuld kan worden *door bloedwraak*. Bowers concludeert dat de dood van de transgressor de laatste grond is voor het zich uitzaaiende geweld, ter bevestiging van het verbod op wraak (184, 207-211).

De oudtestamentische God had expliciet als wet gesteld: "Mij komt de wraak toe" (Deut. 32.35, vgl. Neh. 1.2). De menselijke wreker neemt 'het recht in eigen handen', om het gekende eufemisme te gebruiken. Eigenlijk is de operatie veel extremer. De wreker *wordt* de wet. De vereniging van het concretum 'wreker' met het abstractum 'wet' betekent dat de wet als wet wordt opgeheven. Dus strikt genomen wraak en wreker ook, gezien het tevens juridische categorieën zijn.

Het traditionele verbod op bloedwraak dijt de transgressie in zodat ze zich niet kan veralgemenen (Bowers 11-12). In 1615 vat Francis Bacon, als openbaar aanklager bij een rechtszaak over een wraakduel, het heersende standpunt van de Elizabethaanse wetgever als volgt samen:

[W]hen revenge is once extorted out of the Magistrate's hands, contrary to God's ordinance, 'mihi vindicta, ego retribuam,' and every man shall bear the sword, not to defend but to assail; and private men begin once to presume to give law to themselves, and to right their own wrongs; no man can foresee the danger and inconveniencies that may arise and multiply thereupon. [. . .] It may grow from quarrels to bandying, and bandying to trooping, and so to tumult and commotion; from particular persons to dissension of families and alliances; yea to national quarrels. (Gecit. in Bowers 12)

Ten aanzien van de transgressie dient de heersende ideologie een sluiting door te voeren. Martin Luther preciseerde dat het niet de mens was, die bij een executie de straf voltrekt: "Denn die Hand, die solch Schwert führet und würet, is alsdann nicht mehr Menschen Hand, sondern Gottes Hand" (gecit. in van Dülmen 6). In Luthers radicale standpunt wordt een vroegmoderne onrust hoorbaar. Zij weerklinkt ook in Thomas Hobbes' *Leviathan* (1660). Pas in het wasdom van de moderniteit zal ze haar eigenlijke klankkast vinden: bij Rousseau (*Du Contract social*) en Kant. Het is de onrust over de fundering van de wet. Luther is behulpzaam omwille van de koppigheid waarmee hij die onrust nog kan overstemmen met de naam 'God'. Pas bij Rousseau en Kant wordt eerlijk gevraagd: 'En wat, gesteld dat de mens zichzelf de wet geeft?' De vroegmodernen, zoals Luther, Bacon en ook de Elizabethaanse dramaturgen hebben op deze filosofen het voordeel van hun verwondering en hun naïeve, bruske oplossingen. Bij hen wordt expliciet, maar wezenlijk heel problematisch geasserteerd dat *het geweld moet ingedijkt worden door een legislatieve fundering, die zelf gewelddadig zal zijn*.

Het is nu duidelijk welk experimenteel spel bedreven wordt in de besproken wraaktragedies. Wie zelf wraak neemt, of door de bevrediging van zijn seksuele verlangens de orde van het gezin bedreigt, *stelt zich gelijk aan de wetgever, God*, en opent de mogelijkheid dat de hele wereld aangetast wordt door het geweld (Maus x-xi). De transgressors identificeren zich met de wetgevende God, meer nog, ze citeren hem letterlijk. "Vindicta mihi" roept de oerwreker Hieronimo in *The Spanish Tragedy* (1592) van Thomas Kyd (gecit. in Bowers 78). Giovanni schreeuwt triomfantelijk: "Revenge is mine" (*'Tis Pity* 234; 5.5.86). Op het hoogtepunt van zijn overmoed gaat hij zich identificeren met het noodlot: "Why, I hold fate / Clasped in my fist" (232; 5.5.11-12).

Het is noodzakelijk dat een monotheïstisch systeem de mens vernietigt die zich verheft tot een tweede God. Het logische bewijs daarvoor werd reeds aangehaald. De absolute transgressor vereenzelvigd zich, als concretum, met het abstractum dat de wet is. De transgressor vervangt de abstraherende kwaliteit van de wet door de onherleidbare complexiteit van zijn eigen particuliere

persoon. Als hij het niet-gelden van de wet voor hem verheft tot een wet, dan wordt de hele notie van ‘wet’ betekenisloos. Mocht hij dus in leven blijven, dan wordt de wet voor net zo lange tijd afgeschaft. Gezien het Elizabethaanse drama een christelijk systeem is, zal het vanzelfsprekend de transgressie afsluiten en de transgressor ter dood veroordelen. In tegenstelling tot wat Bowers meent is dit echter niet de laatste grond. Er vindt een moralistische sluiting plaats, maar die bewaart de verwondering. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de vreemde slotwoorden van *‘Tis Pity She’s a Whore*.

CARDINAL. We shall have time
To talk at large of all; but never yet
Incest and murder have so strangely met.
Of one so young, so rich in Nature’s store,
Who could not say, *‘Tis pity she’s a whore?* (239; 5.6.152-156)

Tenminste voor de korte tijd van het drama werd even de spelruimte geopend, waarin de transgressor zijn experimentele vraag kon stellen. Wat gebeurt er indien de wet als zodanig wordt opgeheven? Vóór hij sterft, heeft hij de gelegenheid gehad om eenmaal de vraag op te werpen: wat indien er geen universele Wet is? Wat indien *elke wet* op een dag opgeheven wordt? Wat indien de wetgevende God géén abstractum is, zoals hij pretendeert door zich voor te stellen als het fundament van een werkelijk abstractum (de wet)? Wat als God enkel een concreetum is, zoals ikzelf? Dan kan ik hem toch foutloos vervangen?

3 Waarheidszucht en theater

Het maniërisme, dat Artaud onder andere bij de Elizabethanen opspoorde (maar ook zelf cultiveert, bvb. in zijn toneelstuk *Les Cenci*), laat toe om een drama te construeren waarin het dramatische conflict, dat kerngeweld van de scène dat steeds gerecupereerd wordt, een ongeziene graad van hevigheid bereikt. Hier wordt elke *peripeteia* of coup de théâtre zorgvuldig vermeden.

3.1 De voortdurende peripeteia

De peripeteia is een onverwachte, maar logische evolutie van de handeling, de aristotelische ‘ommeslag’ (*metabolè*) die tot taak heeft ‘de ontkenning te verzekeren’ (Aristoteles 1452a22-28, Forestier). Het is letterlijk een wonder dat de toeschouwer overvalt. Maar het wonder blijft niet werkzaam. Het dient afgesloten te worden door de sluiting, waarmee de dramatische tijd wordt afgegrensd van de levenstijd. Artaud wil de peripeteïsche verwondering ontzorgen en ontregelen. Door de hypertrofie van het dramatische conflict verzekert hij zich van een niet door peripeteia te recupereren geweld, meer nog een geweld dat zelf een “voortdurende peripeteia” is (Le Roy 37).

Niemand spreekt oprechter over het geweld dan de Elizabethaanse transgressor, en deze oprechtheid wekt onophoudelijk verwondering. Het geweld én het sentiment (dat het geweld bedekt) moeten worden ‘gedenatureerd’, met een variatie op een briljante metafoor van Artaud. Ze

moeten *onbruikbaar voor menselijke consumptie* worden gemaakt, zoals men alcohol vergiftigt die bestemd is voor industriële doeleinden om hem te ontvreemden van de markt der genotsmiddelen en de taksen die daaraan verbonden zijn. Ik maak gebruik van een bijzondere passage uit het “Projet de mise en scène pour ‘La Sonate des spectres’ de Strindberg” (1930): “Ce glissement du réel, cette dénaturation perpétuelle des apparences poussent à la plus entière liberté” (OC 2: 101). Zes jaar later gebruikt Artaud in een lezing te Mexico een andere treffende gelijkenis. Wanneer dagelijkse voorwerpen op scène verschijnen, worden zij ‘gedemonetiseerd’, letterlijk: buiten omloop gebracht, zoals geld (8: 199).

In de lijn van Artauds protest tegen het sentimentele paradigma had Nietzsche reeds het theater beschreven als ‘het grootste narcoticum van de Europeanen’ (*Die fröhliche Wissenschaft* [1882] par. 86; *KSA* 3: 444). Binnen een antinarcotische theaterconceptie is het dramatische conflict niet langer een strijd tussen mensen. Wat Artaud via het maniërisme zoekt is het geweld onder de vorm van bovenmenselijke passies, die zich buiten de mond gaan bewegen van diegene die er een stem aan geeft. De passie is niet meer het motief van het personage, maar het personage is een marionet voor de passie. Uitgedrukt met een gelijkenis uit “Le Théâtre et la Peste” staan de passies op scène opgesteld als symbolen. Het opeengedrongen samenzijn lokt oververhitting uit, en strijd. Het resultaat is het eigenlijke dramatische conflict, de waarachtige vertaling van het geweld binnenin de mens:

[T]ous les conflits qui dorment en nous, [le théâtre] nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu’a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement [. . .]. (4: 27)

Het zou al te eenvoudig zijn om deze stelling — ‘het theater is de creatie van een strijdplaats voor de geactiveerde symbolen van onze slapende conflicten’ — uit te roepen tot fundament van de theorie van het Theater van de Wreedheid. Zo wordt over het hoofd gezien dat deze stelling enkel een herformulering is van de klassieke cathartische theorie. Het dionysische theater waartoe ze oproept, is per definitie pseudodionysisch.

Artauds Theater van de Wreedheid belooft een vrijplaats te zijn binnen de samenleving, waar de ‘ondergrond van latente wreedheid’ zal erkend worden (4: 29). Maar eigenlijk streeft het, *in zijn hoedanigheid van theorie*, naar de stabiliteit die dankzij die vrijplaats in de rest van de samenleving tot stand kan komen. Dat wordt geïllustreerd door het experiment dat Peter Brook en Charles Marowitz in januari en februari 1964 deden met hun “Theatre of Cruelty”-seizoen aan de London Academy of Music and Dramatic Art. Hoe onconventioneel ook het voornemen van dit project, en hoe sterk ook de wens om een theatrale gebeurtenis te creëren die niet als ‘theatervoorstelling’ zou worden bekeken en geëvalueerd, toch moesten Brook en Marowitz erkennen dat het gebeuren op een bepaald moment zou worden opgeslokt door het bestaande theatersysteem en het kritische discours. “Anything offered by Brook would inevitably arouse

critical interest, particularly when it was called *Theatre of Cruelty*” (Hunt en Reeves 75). De inhoud van de theorie van het Theater van de Wreedheid, of van het Theatre of Cruelty-seizoen, is dus van generlei belang. In hun hoedanigheid van ‘theorie’ en ‘seizoen’ openen ze zich al naar de traditie.

Als men de stelling aanvaardt dat het theater een strijdplaats is voor de geactiveerde symbolen van onze slapende conflicten, dan begaat men opnieuw de fout van Artauds ‘leer van het Theater van de Wreedheid’ te willen reconstrueren. Alleen al de termen ‘leer’, ‘stelling’ of ‘theorie’ zijn humanistisch geconcipieerd, dus hoopvol gericht op een asymptotische maatschappelijke verbetering. Onvermijdelijk valt men ten prooi aan een geïnstrumentaliseerd theater, waartegen Artaud steeds zal blijven inbrengen, dat het theater niets meer of minder is dan “le temps du mal” (4: 29).

3.2 De filosoof Artaud

Het blijft moeilijk om niet te vervallen in een pseudodionysische uitlegging van zijn werk, gegeven de woordenschat die hij gebruikt voor de ‘krachten’ die zich uitdrukken in de symbolen op de scène van het Theater van de Wreedheid: “le triomphe des forces noires”, “un fond de cruauté latente” (29), “leur puissance sombre, leur force cachée” (31). Victor Turner heeft het pijnpunt van het pseudodionysische theaterproject op de meest accurate wijze blootgelegd. De gemeenschap en het gemeenschapsgevoel (door hem gebundeld in de Latijnse term *communitas*) die zo tastbaar aanwezig lijken in antieke of primitieve ceremonies, konden maar tot stand komen omdat buiten de rituelen reeds een sterke *communitas* heerste. Precies de theaterdenkers die, ook in de praktijk die ze initieerden, de grootste hoop plaatsten op een herbronning van het westerse theater aan niet-westerse rituelen, hebben deze valstrik aan het licht gebracht in het ritualistische theaterproject (Turner, Schechner, Blau) (zie Blau 12-13).

Artauds taalregister van de ‘duistere krachten’ leidt onvermijdelijk tot filosofie (of tot occultisme), dus tot een leer, maar tegelijk is er niets zo verschillend van een filosofisch tractaat als een tekst van Artaud. Laat me voor een oplossing van de catharsisparadox terugkeren naar de belangrijke voorlaatste zin van “Le Théâtre et la Peste”:

[Le théâtre] invite l’esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l’on peut voir pour finir que du point de vue humain, l’action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu’ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; elle secoue l’inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu’aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu’elles n’auraient jamais eue sans cela. (4: 31)

De interpretatie die ik voorstel wenst de klemtoon weg te nemen op de woordenschat van de ‘duistere krachten’. Inderdaad is het theater “le temps du mal”, maar de doctrinaire en

verbeeldingsrijke uitwerking van dit ‘kwaad’ is niet van belang. Wanneer aan het begin van dit onderdeel voor het eerst de artaudiaanse catharsistheorie werd omschreven, kon dat enkel door uitspraken uit *Le Théâtre et son Double* te combineren met kladversies ervan, met brieven en met de lezingen in Mexico. Dat is een betekenisvol feit. De paradoxen in Artauds doctrine ontstaan op het moment dat men ze als een coherente doctrine tracht te reconstrueren. Als zodanig valt ze niet in zijn teksten na te lezen. Het was hem dus zeker en vast niet om een coherente theorie te doen. Meer nog, de vraag rijst of hij filosofisch wel ernstig wou genomen worden. En tegelijk: is dat niet het enige wat hij wou?

Indien ik een zinvolle uitspraak wil doen over de filosoof Artaud, dan moet dat gebeuren volgens de krachtlijnen van zijn Elizabethaanse fascinatie. Hij had het keurslijf van een professioneel filosofisch systeem niet kunnen verdragen. Daarmee zouden zijn gedachten worden overgeleverd aan de westerse systeemmalaise (Artaud, *OC* 4: 9-10; Grossman 7). In feite volgt hij strikt het dictum van Nietzsche uit *Götzen-Dämmerung* (1889):

Ich misstrauere allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit. (*KSA* 6: 63)

Hier moet aan toegevoegd worden dat niemand zich dubbelzinniger heeft uitgelaten over de aristotelische catharsis en de instrumentalisering van kunst en theater, als Nietzsche (vgl. *KSA* 2: 173-174, 3: 201-201, 435-436, 443-444, 6: 158-160, 174). Slechts door meerzinnigheid wordt de Waarheid gemeden en de waarheden benaderd. Zo ook voor de filosoof Artaud. ‘Rechtschapenheid’ is de ideale categorie om hem te begrijpen, want geen enkele doctrine kan recht doen aan de *filosofische houding* (“une attitude héroïque et supérieure”) die hij eist van de toeschouwers.

Hij wil dat er in het Theater van de Wreedheid een houding van rigoureuze eerlijkheid wordt aangeleerd. Vandaar omklemmen de twee uitspraken over “attitude” in “Le Théâtre et la Peste” het voorbeeld van *‘Tis Pity She’s a Whore*. De volharding waarmee Annabella en Giovanni hun taboeschendende passie najagen, is het teken van een absolute erkenning van de “puissance sombre” in de mens en het menselijke collectief. Het is die waarheidszucht en *niet* de ‘duistere macht’ zelf waarin Artaud geïnteresseerd is; de blik en niet het object. Daaraan wens ik een speculatie vast te knopen over Artauds lectuur van *The Revenger’s Tragedy*. Belangrijker dan de vele kadavers, was voor hem het metatheatrale gebaar waarmee de personages de expositie van de lijken accentueren:

“Behold, my lords [. . .].” (1.4.4)

“Be witness of a strange spectacle [. . .].” (5.1.88)

“We’re furthest off, and with as bold an eye

Survey his body as the standers-by.” (5.1.93-96)

Een moralistisch-didactische dimensie is wezenlijk voor Artauds project. Sontag schrijft treffend: “What Artaud proposes is a theater that Savonarola or Cromwell might well have approved of ” (34).

Indien het theater van Artaud *een filosofisch theater* is, dan moet deze conceptie tot het einde worden doorgedacht. Zijn er nog langer personages mogelijk binnen een filosofisch theater? Of recensies? Theaterfestivals? ‘Avondvullende voorstellingen’? Esthetisch genot? Spanning? Deze vragen wijzen in de richting van een theater zo fundamenteel verschillend van het bestaande, dat het enkel nog met Brechts uitdrukking *theater* kan worden aangeduid (Brecht 16: 508).

Verderdenkend op Artauds onwil om te vervallen in een filosofisch systeem, kan voorlopig al worden geantwoord op de vraag: welk scenario zou een filosofisch theater gebruiken? Virmaux heeft erop gewezen dat Artaud het beste voorbeeld geeft van een Théâtre de la Cruauté in zijn *geschreven werk*.

En réalité, son œuvre divisée, écartelée, s’offre à nous moins comme doctrine que comme spectacle et comme objet dramatique. (*A. et le th.* 273)

Is het niet vreemd dat de eerste receptiegolf van Artaud in het theater, tijdens de jaren ’60, passages uit zijn theatertheoretische essays ging ensceneren? (328, 332). Dit schrijven leek bezeten van een dermate hoge ensceneerbaarheid, dat het Living Theater de ziektebeschrijving uit “Le Théâtre et la Peste” zou verwerken tot de slotscène van *Mysteries and Smaller Pieces*, geproduceerd tijdens het najaar van 1964 aan het American Students’ and Artists’ Centre te Parijs (Tytell 199-202; Swift 174-175; Innes, “Text” 61-62). Aan het begin van datzelfde jaar had Peter Brook de metafoor van de politierazzia uit de manifesten van het Théâtre Alfred Jarry (2: 16) gebruikt als inspiratiebron voor “The Public Bath” met Glenda Jackson, een scène uit de productie die het Theatre of Cruelty-seizoen afsloot (Hunt en Reeves 79-82, Williams 51-52).

Bij Artaud is de theorie zelf het eigenlijke geweld, gewelddadiger dan het geweld dat ze schijnt te onderzoeken. Denk aan de ‘dialectische’, of beter perspectivistische verdraaiing en vernietiging waaraan Artaud gretig zijn eigen opvattingen, uitgesproken door graaf Cenci, onderwerpt (*OC* 5: 178). Ter illustratie is het opvallend hoe schril de theologisch geladen termen zoals ‘metafysica’ en ‘mythe’, samen met zijn oproep tot een religieus theater, contrasteren met zijn blasfemische register. (Al heel vroeg hebben André Rousseaux en Claude Mauriac daarop gewezen; zie Virmaux en Virmaux, *Bilan* 186). Als Artaud een religieus theater wil, dan is dat zeker geen ‘religieus theater’ in de (grofweg contemporaine) zin van Paul Claudel. Wanneer Artaud het heeft over ‘god’ of ‘goden’ of ‘religieus theater’, dan mag men er donder op zeggen dat er binnen de kortste keren weer sprake zal zijn van blasfemie en dood van de goden. Ook vice versa (vgl. Graver, “A.A. and the Authority of Text” 50). De blasfemische beeldenstorm is net uitgeraasd, of er komt ‘een nog meer geheime geest die zich verbeten toelegt op het weer samenlijmen van het standbeeld’, om Artauds lezing over “Surréalisme et révolution” uit 1936 te parafaseren. (“Là où la poésie attaque les mots, l’inconscient attaque les images, mais un esprit plus secret encore s’acharne à recoller la statue” [8: 144].)

4 Conclusie

Artauds tegensprekelijke opvattingen over catharsis leiden, via zijn fascinatie voor het Elizabethaanse drama en de maniëristische theaterschriftuur, uiteindelijk naar een soort ‘filosofisch theater’. Er wordt echter in dat theater geen leer gedoceerd, maar een filosofische houding van rigoureuze eerlijkheid voorgedaan. Elke poging om deze houding in een doctrine vast te leggen zou betekenen zich weer aan bepaalde wetten te onderwerpen. Dat knelt met de veralgemening van de transgressie die Artaud in zijn filosofisch-theatrale school wil doorvoeren. Geen voorval op de oefenscène van deze school kan nog probleemloos worden gebrandmerkt als een gebeurtenis die de sociale orde bevestigt, of als een transgressie ervan. Door de transgressie uit te breiden naar alle niveaus van het theater, een verwezenlijking waarvoor het maniërisme verantwoordelijk is, werd de scène geledigd van elke reminiscentie aan een sociale orde.

Ook het leerstuk dat in deze theatrale school wordt opgevoerd is verhoogd transgressief. Door het dramatische conflict te intensifiëren krijgt het een onbeëindigde dramatische tijd ter beschikking. Voorbij de sluitingen van sentiment en moralisme wordt de transgressie verabsoluteerd. De onvruchtbare dialectiek van wet en transgressie wordt doorbroken met een nadenken over wet en transgressie. De transgressor van een gehypertrofieerde transgressie vraagt: ‘Mijn identificatie met de wet heft elke wet op; wat is de betekenis van de ‘wet’ in een ruimte waar elke wet is opgeheven?’

De toeschouwer van zo’n transgressie is niet de epische toeschouwer die in de gerechtszaal een bewijsstuk aanschouwt (zoals bij Brecht), maar de artaudiaanse toeschouwer die in de rechtsfilosofische zaal de wet aanschouwt. Indien het antitheater van Artaud een filosofisch theater is, dan is het een sociopolitiek- en wetsfilosofisch theater. Het publiek dat zich in dit theater wil staande houden zal moeten bereid zijn om mee te gaan in de nietsontziende waarheidszucht van de makers.

Lijst van geciteerde werken

- Arden of Faversham*. 1592. Red. M. White. New Mermaids. Londen: Black; New York: Norton, 1990.
- ARISTOTELES**. *Over poëzie [Peri poiêtikès]*. Red. en vert. B. Schomakers. Leende: Damon, 2000.
- ARTAUD**, Antonin. *Œuvres complètes*. [Red. Paule Thévenin.] 1956- . 2^{de}, herziene uitg. 26 vols. tot op heden. Coll. blanche. Parijs: Gallimard, 1976- . [= OC.]
- BARRUCAND**, Dominique. *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*. Parijs: Epi, 1970.
- BLAU**, Herbert. *The Audience*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1990.
- BONARDEL**, Françoise. "Poésie et tradition: Artaud lecteur de Guénon." *Modernités d'Antonin Artaud*. Red. O. Penot-Lacassagne. La Revue des lettres modernes: Série Antonin Artaud 1. Parijs: Lettres modernes Minard, 2000. 119-148.
- BORIE**, Monique. "Le Théâtre des années soixante: 'L'ère Artaud'." *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Red. O. Penot-Lacassagne. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 2. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2005. 113-137.
- BOWERS**, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy: 1587-1642*. 1940. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- BRECHT**, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Red. Suhrkamp Verlag en Elisabeth Hauptmann. 20 vols. werkausgabe edition suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- BÜRGER**, Peter. *Theorie der Avantgarde*. 2^{de} oplage. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1974.
- ELIOT**, Thomas S. " 'Rhetoric' and Poetic Drama." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 1920. Londen: Methuen, 1972. 78-85.
- FORD**, John. *Annabella*. Vert. Maurice Maeterlinck. Parijs: Ollendorff, 1895. [Vert. van 'Tis Pity She's a Whore.]
- . *'Tis Pity She's a Whore*. 1633. *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays*. Door J. Ford. Red. M. Lomax. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 1998. 165-239.
- FORESTIER**, Georges. "Péripétie." *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Red. Michel Corvin. 3^{de} uitg. 2 vols. Parijs: Larousse, 2001.
- GOODALL**, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- GRAVER**, David. "Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle, and Performance." *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*. Red. James M. Harding. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2000. 43-57.
- GROSSMAN**, Évelyn, red. *Œuvres*. Door Antonin Artaud. Coll. Quarto. Parijs: Gallimard, 2004.
- HJARTARSON**, Benedikt. "Historicizing the Historical Avant-Garde." 2005. Typoscript gecommuniceerd door de auteur. Gepubliceerd als: "At historisere den historiske avantgarde." Vert. T. Ørum en C.B. Østergaard. *En tradition af oprud: Avantgardernes tradition og politik*. Reds. T. Ørum, M. Ping Huang en C. Engberg. Kopenhagen: Forlaget Spring, 2005. 44-60.
- HUNT**, Albert en Geoffrey **REEVES**. *Peter Brook. Directors in Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- INNES**, Christopher. *Avant-Garde Theatre 1892-1992*. Londen: Routledge, 1993.
- . "Text/Pre-Text/Pretext: The Language of Avant-Garde Experiment." *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*. Red. James M. Harding. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2000. 58-75.

- KANT**, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 1790. Vol. 10 van de *Werke*. Red. Wilhelm Weischedel. 1957. 12 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- KOMMERELL**, Max. *Lessing und Aristoteles: Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. 1940. 3^{de} uitg. Frankfurt am Main: Klostermann, 1960.
- KRZYWKOWSKI**, Isabelle. “‘Le côté révélateur de la matière’: Masques, mannequins et machines dans le théâtre d’Antonin Artaud (1920-1935).” *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Red. O. Penot-Lacassagne. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 2. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2005. 25-51.
- LE ROY**, Frederik. “Het gif en het oor: Over wrede en onmenselijke theatraliteit bij Antonin Artaud.” Licentiaatsverhandeling. Katholieke Universiteit Leuven, 2003.
- MARCHAND**, Alain Bernard. “Mimèsis et catharsis: de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht.” *Philosophiques* 15.1 (1988): 107-127.
- MAUS**, Katharine Eisaman, red. *Four Revenge Tragedies*. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MÜLLER**, Heiner. “Artaud, die Sprache der Qual.” *Material: Texte und Kommentare*. Red. Frank Hörnigk. Leipzig: Reclam, 1989. 20.
- NIETZSCHE**, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. Reds. Giorgio Colli en Mazzino Montinari. 2^{de}, herziene uitg. 15 vols. Berlijn: dtv/De Gruyter, 1988. [= KSA.]
- REAUME**, Mary Ellen. “The Use of Rhetorical Figures and Tropes in Elizabethan and Jacobean Revenge Drama.” Doctoraatsverhandeling. University of Toledo (Ohio), 1990.
- Revenger’s Tragedy, The*. 1607. *Four Revenge Tragedies*. Red. Katharine Eisaman Maus. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1995. 93-173.
- ROUSSEAU**, Jean-Jacques. *Du Contract social; ou, Principes du droit politique*. 1762. *Œuvres complètes*. Red. B. Gagnebin en M. Raymond. Bibliothèque de la Pléiade. Vol. 3. Parijs: Gallimard, 1964. 347-470.
- SCHADEWALDT**, Wolfgang. “Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes.” *Hermes* 83 (1955): 129-171. Herdrukt in *Antike und Gegenwart: Über die Tragödie*. Door W. Schadewaldt. München: dtv, 1966. 16-60.
- SCHEFF**, Thomas J. *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- SCHILLER**, Friedrich. “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.” 1784. *Werke*. Red. P. Stapf. 2 vols. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1956. 2: 434-442.
- . “Über naive und sentimentalische Dichtung.” 1795-1796. *Werke*. 2: 678-750.
- SELLIN**, Eric. *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- SICCAMA**, Wilma. *Het waarnemend lichaam: Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud*. Nijmegen: Vantilt, 2000.
- SONTAG**, Susan. “Approaching Artaud.” 1973. *Under the Sign of Saturn*. 1980. Londen: Vintage, 2001. 13-70.
- SWIFT**, Elliott Clune. “The Living Theatre.” Doctoraatsverhandeling. New York University. 1971.
- TEICHMANN**, Klaus. *Der verwundete Körper: Zu Texten Heiner Müllers*. Freiburg: Burg-Verlag, 1986.
- TONELLI**, Franco. *L’Esthétique de la cruauté: Étude des implications esthétiques du ‘Théâtre de la Cruauté’ d’Antonin Artaud*. Parijs: Nizet, 1972.

- TOURNEUR**, Cyril. *La Tragédie de la vengeance*, suivi de *la Tragédie de l'athée*. Vert. Camille Cé en Henri Servajean. Collection de Littérature ancienne Française et Étrangère. Parijs: La renaissance du livre, 1925.
- TYTELL**, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1997.
- VAN DÜLMEN**, Richard. *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. 1985. 2^{de}, herziene uitg. München: Beck, 1995.
- VIRMAUX**, Alain. *Antonin Artaud et le théâtre*. 1970. 2^{de}, verkorte uitg. Parijs: Seghers, coll. 10/18, 1977.
- VIRMAUX**, Alain, en Odette **VIRMAUX**. *Artaud: Un Bilan critique*. Parijs: Belfond, 1979.
- WEBER**, Samuel. "The Greatest Thing of All: The Virtual Reality of Theatre." *100 Years of Cruelty: Essays on Artaud*. Red. E. Scheer. Sydney: Power Publications; Woolloomooloo: Artspace, 2000. 7-32.
- WILLIAMS**, David, red. *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Londen: Methuen, 1988.

¹ Dit artikel is een bewerking van een hoofdstuk uit het proefschrift "Het antitheater van Antonin Artaud: Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie, toegepast op het hedendaagse theater" dat op 31 mei 2006 met succes verdedigd werd aan de Universiteit Antwerpen. Voor het schrijven van het proefschrift genoot de auteur een beurs als Aspirant bij het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen.