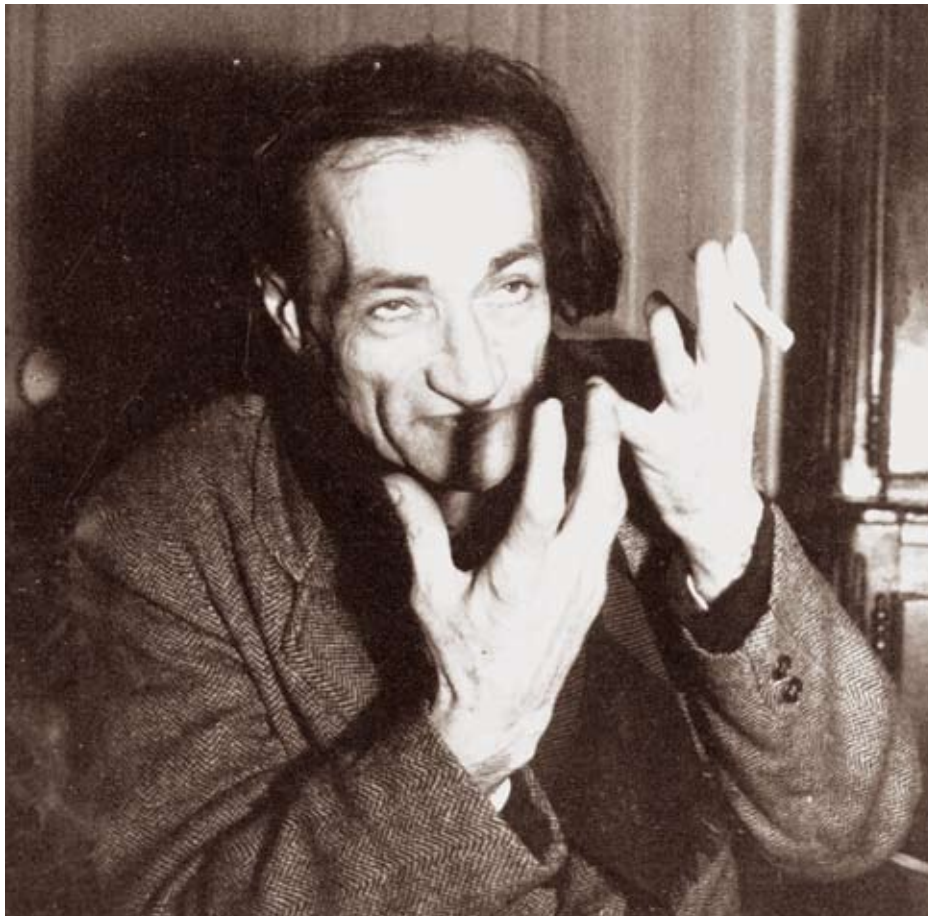


# Ik ben het die Artaud zal spelen

Waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën

Op 3 oktober opent in het Museum Dr. Guislain de tentoonstelling *Het spel van de waanzin*. Daaruit blijkt dat met name vanaf de jaren zestig een positief beeld van waanzin in de cultuur verschijnt. 'De gek, geïdealiseerd als het creatieve maar sociaal onaanvaarde genie, werd het symbool bij uitstek voor de strijd van de 68'ers tegen maatschappelijke repressie.' Thomas Crombez legt uit hoe de Franse theatermaker [Antonin Artaud](#) (1896-1948) hiervan een treffende illustratie is.



Antonin Artaud in Parijs, 1946

Vandaag is het bijna tien jaar geleden dat ik mijn studie naar het leven en werk van Antonin Artaud begon. Sindsdien heb ik zijn verzameld werk methodisch doorworsteld, schreef ik een stuk of vier wetenschappelijke artikels over zijn regies en toneelstukken uit het interbellum, en promoveerde ik op een proefschrift getiteld *Het Antitheater van Antonin Artaud*. Deze zomer is de herwerkte boekversie ervan in druk verschenen in de Ginkgo-reeks van de Gentse uitgeverij Academia Press. Maar nog steeds is de aarzeling niet verdwenen bij de aanhef van een nieuwe tekst over Artaud. Is het, neutraal en gebalanceerd: de Franse dichter, acteur en theatermaker Antonin Artaud? Of gebalder, en meer trouw aan zijn eigenlijke *Nachleben*: de Franse essayist en theatertheoreticus? Generisch: de auteur Artaud? Dat liever niet, want hij merkte zelf toch op: ‘toute l’écriture est de la cochonnerie’. Trouwer dan aan de diversiteit van zijn oeuvre: de dichter Artaud, de tekenaar, de stemkunstenaar, de *performance artist* – want zijn laatste publieke optredens, geafficheerd als voordrachtavonden, liepen (net als het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*) op confronterende krijsperformances uit. Dan maar voluit biografisch: de patiënt Artaud, de hallucinerende en lijdende Artaud, als kleuter ternauwernood een hersenvliesontsteking overleefd, migraine zijn leven lang, en erger, dus schrijf maar op: de psychoot, de esotericus, de zelfverklaarde magiër Artaud.

### Corpus

Op zoek naar een definitief oordeel over de persoonsomschrijving van Artaud, dacht ik via Google na te speuren welke termen op het web statistisch het overwicht hebben. Wanneer je een klein computerprogramma laat opsporen welke persoonsaanduidingen in de naaste omgeving van ‘artaud’ het vaakst voorkomen, komen volgende termen uit de bus. Nabij ‘artaud’ is het woord *actor* het meest frequent, iets minder wordt er gesproken over *poet*, *director*, *author of playwright*. Bij de artistieke genres die in zijn buurt worden vermeld, weegt theater het zwaarst door, terwijl verderop poëzie het overwicht haalt op cinema, grafiek of radio. Maar echt significant worden de resultaten pas wanneer ze worden vergeleken met het register van woorden dat aan

BEWUST ZOCHT ARTAUD HET DEMONISCHE OP, EN BIJ UITBREIDING HET HELE GEVOELSREGISTER VAN DE DUISTERE ROMANTIEK. EEN VOORLIEFDE VOOR ANGST, ABNORMALITEIT, GRUWEL, HET VERVLOEKTE EN HET SENSATIONELE KEERDE IN ELKE FASE VAN ZIJN CARRIÈRE TERUG. HET GING DAARBIJ NIET ZOMAAR OM EXTERNE HORRORBEELDEN, MAAR OVER DE HELE PSYCHOLOGIE VAN HET ABNORMALE.



Madeleine Roche in *La Marseillaise* bij de Comédie-Française, 1915 © Henri Manuel

waanin en occultisme is gerelateerd. Dan blijkt dat Artaud haast even vaak een *madman* en *genius* als een auteur of dramaschrijver wordt genoemd. Nog half zo vaak duiken *anarchist* en *visionary* op.

Een zoektocht via Mediargus, in de laatste tien jaargangen van *De Standaard*, *De Morgen* en *De Tijd*, geeft gelijkaardige resultaten. Bijzonder prominent blijkt het biografische register rond waanzin en occultisme. De top tien van meest frequente buurwoorden – die gewoonlijk voor erg algemene termen is voorbehouden, in dit geval *theater*, *Antonin*, *tekst*, *Franse* – bevat ook *waanin*. Eveneens zijn er hoge scores voor *ritus*, *gek*, *dokter*, *ritueel*, *opium-verslaafde*, *genie* en *getormenteerde*.

De sterkere nadruk op het vocabularium van de waanzin in de recente Nederlandstalige pers heeft ongetwijfeld te maken met de specificiteit van dat corpus. Artaud wordt door Vlaamse journalisten voornamelijk vermeld wanneer hier te lande een nieuwe (theater) productie te zien is die op zijn oeuvre is geënt. In de nabijheid van Artaud treffen we bijgevolg een aantal bekende kunstenaars aan, zoals Hugo Claus en Jan Fabre, die zich op hem inspireerden. Significanter is de selectie uit Artauds geschreven werk die in dit corpus komt bovendrijven. Het toont welke teksten het vaakst als inspiratiebron dienen voor hedendaagse makers. We krijgen dan een lijst met bovenaan *Voyage au pays des Tarahumaras*, het verslag van Artauds reis naar Mexico, waar hij de Tarahumara-indianen opzocht om deel te nemen aan een ritueel met de hallucinogene peyotl-cactus; zijn scatologische roman *Héliogabale, ou L'Anarchiste couronné*; het obsessieve luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*; en zijn wraaktragedie *Les Cenci*.<sup>1</sup> Artaud wordt dus wel vaak een poëet genoemd in de pers, maar zijn eigenlijk poëtische werk (uit de vroege periode) is merkwaardig afwezig. Bij makers blijkt een sterke voorkeur te bestaan voor de aanstootgevende, obscene en psychologisch aberrante teksten.

De klemtoon op het pathologische aspect in de nationale pers vertoont parallellen met een derde minicorpus dat ik onderzocht: de epitheta die aan Artaud worden toebedeeld in boektitels uit de Collectieve Catalogus van Belgische universiteitsbibliotheken (CCB). Enige citaten maken de teneur snel duidelijk. Artaud wordt omschreven als: *the suffering shaman of the modern theater – ce désespéré qui vous parle – man of vision – torturé par les psychiatres – un insurgé du corps – l'aliéné authentique – ...*



Scènes van alledaagse waanzin komen vaak voor in *Allemaal Indiaan* (1999) van Arne Sierens & Alain Platel © Kurt Van der Elst

### De zucht naar transgressie

Hedendaagse webpagina's, recente Vlaamse dagbladartikels, en boektitels over Artaud vertonen ruwweg dezelfde tendens. Artaud wordt ondubbelzinnig in biografische termen geïnterpreteerd, met gretige belangstelling voor zijn ziektegeschiedenis en internering. Dat is het resultaat van een mythificatieproces rond 'het getormenteerde genie' Artaud dat op de dag van zijn overlijden al aanving.<sup>2</sup> De persistentie van dit discours over een periode van meer dan veertig jaar toont aan dat het beantwoordt aan een welbepaalde maatschappelijke behoefte. Er is in de moderne westerse samenleving een 'Artaudvormige uitsparing', een lege vorm verlangend naar het puzzelstuk met de contouren van het gestoorde genie.

Over deze typisch moderne zucht naar hetgeen de sociale orde doorbreekt, handelt

de tentoonstelling *Het spel van de waanzin* die vanaf oktober 2008 in Museum Dr. Guislain loopt. De gelijknamige catalogus bevat teksten van Gentse en Antwerpse film- en theaterwetenschappers, waaronder Christel Stalpaert, Frank Peeters, en Karel Vanhaesebrouck. Ook deel van hetzelfde traject vormt het wetenschappelijk symposium over waanzin en theatraliteit, dat op 20 februari 2009 in het museum plaatsvindt. De tentoonstelling *Het spel van de waanzin* werd samen met mijn boek *Het Antitheater van Antonin Artaud* op het parallelprogramma van Het Theaterfestival gepresenteerd. Uit de uitzonderlijk rijke verzameling van theater- en filmmateriaal rond 'waanzin', die de ploeg van Patrick Allegaert bijeenbracht, blijkt dat met name vanaf de jaren zestig een positief beeld van waanzin in de cultuur verschijnt.

De gek, geïdealiseerd als het creatieve maar sociaal onaanvaarde genie, werd het symbool bij uitstek voor de strijd van de 68'ers tegen maatschappelijke repressie. Denk aan *One Flew over the Cuckoo's Nest* of *I Never Promised You a Rose Garden*, maar ook theatervoorstellingen als *Toestanden* door het Nederlandse Werkteater. Deze beeldvorming zorgde ervoor dat de denkbeelden van antipsychiaters zoals R.D. Laing of Jan Foudraine diep in het visueel-collectieve geheugen verankerd werden. Zij beschreven de bestaande psychiatrie als een tuchtgeneeskunde die niet het welzijn van de patiënt centraal stelde, maar eerder het onderdrukken van abnormale gedragingen via medicijnen of andere ingrijpende therapieën (zoals elektroshocks, ook bij Artaud herhaaldelijk toegepast). Bewees de *Umnachtung* van zoveel uitmuntende kunstenaars (Hölderlin,





Typische illustraties van waanzinnige personages zoals vormgegeven in het theater van de 19de eeuw: Charles Kean en zijn vrouw als Macbeth and Lady Macbeth, 1858



Jenny Lind als Lucia di Lammermoor (Donizetti), 1848

OP EEN BLOEDHETE ZOMERDAG BIJ DOKTER TOULOUSE VROEG ARTAUD: 'WEET U, DOKTER, WAAR HET GOED VERTOEVEN ZOU ZIJN BIJ DEZE TEMPERATUUR?' 'IN UW BADKUIP NATUURLIJK', ANTWOORDDE TOULOUSE. 'NEE, IN UW GRAF!' REPLICERDE ARTAUD – MET EEN GRAFSTEM.

Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Artaud) niet dat waanzin een creatieve overvloed betekende, in plaats van een afwijking of een tekortkoming?

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

De gek Artaud is op die manier een treffende illustratie voor het maatschappelijk mechanisme van de recuperatie van cultureel subversieve bewegingen. Dit wordt, specifiek op de kunstbewegingen rond wo II toegepast, ook als het probleem van de dood van de avant-garde aangeduid. Avant-gardistische kunst betekent dikwijls een transgressie van wat de samenleving als kunst begrijpt, omdat ze ongepaste statements brengt, of het kader van de kunst te buiten gaat. Maar al even snel wordt de artistieke overtreding geïncorporeerd in het verwachtingspatroon van de lichtelijk aandachtsgestoorde en voortdurend op nieuwe modes beluste kunstliefhebber. De 'transgressieve logica' van de avant-garde, die in *Het Antitheater van Antonin Artaud* uitgebreid besproken wordt, cultiveert de verwachting van de shock.

Dat antiekunst een spektakel geworden is, vraagt zeker in de hedendaagse context weinig betoog. Denk aan spotzieke hoogvlieters zoals Jan Fabre, Wim Delvoye of Damien Hirst. Hun transgressie is een transgressie 'van de kunst', maar in de twee betekenissen van het woord. De kunst stemt ermee in zijn eigen vernietiging te ondergaan, indien het zijn eigen vernietiging kan ensceneren. Het

antispektakel wordt ingehaald door zijn eigen gebeurende spectaculariteit. Echter, was anti-kunst niet *ab ovo* aangetast door de theatraliteit van de transgressie? Was de waanzinnige kunstenaar niet 'altijd-reeds' een enscenering?

### Emotionele oververzadiging

De rijkelijk perverse relatie tussen theater en waanzin in de twintigste eeuw vangt aan bij de acteermethode van Konstantin Stanislavski, of liever, bij de eerste acteur die er ongemakkelijk van werd. De jonge Vsevolod Meyerhold, die zijn leerjaren in het Moskou Kunsttheater doorbracht, vond dat de psychologische benadering ook een aantal psychische gevaren met zich meebracht. Hij had zelf een nare ervaring met inleving achter de rug. In 1895 had hij de monoloog *De gek* (Aleksiej Apoechtin) met een dergelijk intense invoeling gebracht dat hij vreesde in de waanzin van zijn rol te verzinken.<sup>3</sup> Later zal hij Stanislavski's benadering als een 'narcoticum' afdoen. Het maakt de acteur verslaafd aan zijn eigen gevoelsleven, wat tot een circuit van emotionele feedback kan leiden. Er ontstaat dan een vicieuze cirkel waarin de gespeelde gevoelens versterkt worden door de eigen impulsen en omgekeerd. Meyerhold zag het gevaar van emotionele oververzadiging en misschien zelfs een persoonlijkheidscrisis opdoemen. Dit was niet zomaar een straffe formulering: bij hooggevoelige spelers, zoals Ludmilla Pitoëff of Antonin Artaud, was de grens tussen de gespeelde en de reële persoonlijkheid soms vrijwel volledig uitgewist.

Op naam van de Russische inwijkeling Georges Pitoëff staat de Franse première van *Saint Joan* door George Bernard Shaw (1925). Vier jaar later waagde hij zich nog eens aan een historische reconstructie van haar proces volgens de documenten van de Inquisitie (*Le Vray Procès de Jeanne d'Arc*, 1929). In beide producties werd het personage door zijn vrouw Ludmilla vertolkt. Die vertolking bracht een

persoonlijkheids crisis met zich mee die op een bijzondere manier met het toneelspelen zelf samenhang. Het personage van Jeanne d'Arc, de frêle maar strijdvaardige martelares, door Shaw aangevuld met een bovennatuurlijk aura van onschuld en tegelijk met jeugdige brutaliteit, was Ludmilla op het lijf geschreven. Maar net zoals bij Meyerhold – en ook bij Artaud – vond er een ongehoord sterke echowerking plaats tussen Ludmilla's eigen religieuze sensibele en de mystieke ervaringen van Jeanne d'Arc. Haar inleving ging zo ver dat ze zich absoluut met de middeleeuwse heldin vereenzelvde. En net zoals Jeannes abnormaal sterke geloof haar van haar omgeving vervreemde, viel de actrice ten prooi aan een crisis die men psychisch of mystiek kan noemen, maar die in elk geval haar bestaan ontworchtte.<sup>4</sup>

### J'assiste à Antonin Artaud

Antonin Artaud begon zijn acteercarrière in het jonge maar gereputeerde gezelschap van vernieuwer Charles Dullin, het Théâtre de l'Atelier, dat ook een toneelschool omvatte. Een van de meest opvallende rollen die Artaud in Dullins gezelschap toebedeeld kreeg, was de afvallige marionet Pedro de Urdemalas in *Monsieur de Pygmalion*. 'Artaud speelde die rol op de wijze van een verrader uit het melodrama. Als een aap scheerde hij rakelings langs het decor, achterbaks en gemeen.' Niet alleen wist zijn vertolking de juiste snaar tussen het obsessieve en het vileine te raken. Medeacteurs en vrienden moesten lichtjes verontrust vaststellen dat hij het karakter van de slinkse Urdemalas ook buiten de schouwburg aanhield. 'Opgejaagd keek hij overal rond of hij niet gevolgd werd. Hij schermde met zijn wandelstok (toen al) als een mogelijk verweermiddel, daagde onzichtbare vijanden uit en zocht tegelijk met alle mogelijke middelen aan hen te ontsnappen. Van alle acteurs die we frequenteerden leek hij ons de meest "aangetaste".'<sup>5</sup>

Onder de hoede van Artauds eerste behandelende arts, dokter Toulouse, hadden literatuur en kunst een uitweg geboden om aan aanslepende episodes van depressiviteit, hoofdpijn en stemmingsstoornissen te ontsnappen. Eenmaal onder ambulante

behandeling en in de werksfeer van het theater beland, gaat kunst anders functioneren in relatie tot zijn ziekte toestand. Acteren biedt een publieke uitlaatklep voor zijn artistieke impulsen, maar versterkt ook de pathologische dimensie ervan. Zijn verslaving aan opiaten speelt hierin wellicht een aanscherpende rol. De psychologische onevenwichtigheid van de personages die hij op zijn bord krijgt lokken, als een haast ziekelijke illustratie van Stanislavski's leer over de theatrale emoties, zijn eigen fantomen naar boven. Al behoorlijk gauw krijgen bevriende acteurs (en daarna ook zijn vrienden uit de surrealistische beweging) de indruk dat je bij Artaud niet kunt uitmaken waar de performance stopt en het dagelijkse leven herbegint.

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

Artaud zelf schreef over zijn ziektegeschiedenis: 'j'assiste à Antonin Artaud.'<sup>6</sup> De



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



Frankenstein, James Whale, 1931



Antonin Artaud als Vieublé in *Les Croix de Bois* van Raymond Bernard (1932)

ARTAUD IS ALLESBEHALVE DE ONTHECHTE THEORETICUS DIE, NADAT HIJ EEN LEVEN LANG HET FENOMEEN TONEEL HEEFT GECONTEMPLEERD, MET EEN DOORWROCHTE ANALYSE OP DE PROPPEN KOMT. EVENMIN IS HIJ DE DOOR DE WOL GEVERFDE PRAKTIJKMAN.

bevriende schilder André Masson vond een zo mogelijk nog meer rake uitdrukking. ‘Zijn eigen lijden was reëel maar hij ensceeneerde het voor zichzelf, hij zocht de volheid van zijn lijden. Artaud zei tegen zichzelf: ik ben het die Artaud zal spelen.’<sup>7</sup> Als de kunst met het leven samenvalt, dan betekent dit niet enkel dat de kunstenaar het geheel van zijn (meestal turbulente) bestaan onophoudelijk tot literatuur opwaardeert. Dat is de klassieke interpretatie van het romantische cliché. Het impliceert ook dat de eigen biografie constant wordt opgeschoond, aangedikt en geïntensifieerd. Op het gevaar af dat dit proces in een mentale feedback eindigt. Via Meyerholds ervaring met de monoloog *De gek* en de religieuze crisis van Ludmilla Pitoëff heb ik al twee voorbeelden besproken van zo een emotionele echowerking, die zelfs in een geestelijke kortsluiting kan uitmonden. Bij Artaud wordt het mentale spiegelpaleis met nog een dimensie uitgebreid. Niet alleen de pathologische impulsen van bepaalde personages resoneren onrustwekkend sterk met zijn eigen bestaan. Ook *het personage van zichzelf* gaat hij in het dagelijkse leven op een theatrale manier kracht bijzetten. Maar wanneer je jezelf onophoudelijk als een klankbord voor je innerlijke leven benut, kom je gevaarlijk snel in een vicieuze cirkel van ‘therapeutisch acteren’ terecht. Je bent voortdurend bezig met het *acting out* van welke impulsen ook aan de oppervlakte komen.

### De gestolen persoonlijkheid

De intensiteit van Artauds lijden en zijn psychische troebelen was minstens voor de helft aan een bewuste theatrale verdieping ervan te wijten. Niettemin heeft de receptiegeschiedenis van Artauds psychiatrische

behandelingen, zijn verslaving, de zwerftochten door Mexico en Ierland, de interneringen, en de scabreuze performances uit zijn laatste levensjaren, de populaire Artaudmythe gevoed. Die mythe wordt makkelijk tot een stereotype dat minder bekende aspecten van zijn leven dreigt te overwoekeren. Zo bijvoorbeeld Artauds unieke en morbide gevoel voor humor.

Op een bloedhete zomerdag bij dokter Toulouse vroeg Artaud: ‘Weet u, dokter, waar het goed vertoeven zou zijn bij deze temperatuur?’ ‘In uw badkuip natuurlijk’, antwoordde Toulouse. ‘Nee, in uw graf!’ repliceerde Artaud – met een grafstem.<sup>8</sup> Als medewerker van het Pitoëffgezelschap woonde Artaud de repetities bij van Pirandello’s *Six personages en quête d’auteur*. Pitoëff vatte het idee op om de groep acteurs die het onderwerp (en tegelijk de uitvoerders) van het stuk vormden, via de lift op de scène te brengen. Toen hij hiervan kennis nam, riep Artaud enthousiast uit: ‘Dat is een vliegend graf!’ (‘C’est un sépulcre volant!’)<sup>9</sup> Ongetwijfeld heeft men hier met een morbide persoonlijkheid te maken. Maar het is duidelijk dat dit individu zijn eigen neiging onderkent en als het ware van op een meta-niveau (dat van de acteur) nog extra kracht bijzet. Tegelijk maakt hij daarmee een karikatuur van zichzelf. Dat leert de volgende anekdote, verteld door Jean-Louis Barrault. Hij herinnert zich dat hij Artaud graag plaagde door zijn stem en houding na te bootsen. Op een dag reageert hij erg overspannen en vlucht weg met de kreet: ‘On m’a VVolé ma PPersonnalité!’ (‘Ze hebben mijn persoonlijkheid gestolen!’) Bij hun volgende ontmoeting, pas drie dagen later, moeten beiden hartelijk lachen met hun gedeelde *practical joke*.<sup>10</sup>



In een kort portret van Georges Pitoëff beschreef Artaud diens vertolking van Nikita, de zwakbegaafde jonge boer uit Tolstojs *De macht der duisternis*. Maar in de grond leek Artaud ook zijn eigen demonische, zij het humoristisch onderlijnde aard te willen aanduiden. ‘En zie naar die onvergetelijke dans van Nikita, de man met de accordeon, in *De macht der duisternis*. “Ik hou van vrouwen als van suiker, maar wee als je met hen zondigt, dan heb je de poppen aan het dansen.” Pitoëff spreekt die woorden uit met een gezicht als van een gemeen kind, simpel en toch verdorven, wat er iets wonderbaarlijks van maakt.’<sup>11</sup>

Satanisch én charmant. De tegenstrijdige uitdrukking past niet enkel Pitoëffs Nikita maar kenmerkt ook Artaud zelf. Meer bepaald is de ambiguïteit die in deze persoonlijkheidschets naar voren komt doorslaggevend voor de manier waarop hij zijn ideeën over het theater zal uitwerken. Hij is allesbehalve de onthechte theoreticus die, nadat hij een leven lang het fenomeen toneel heeft gecontempeerd, met een doorwrochte analyse op de proppen komt. Evenmin is hij de door de wol geverfde praktijkman. Aan dat type beantwoordt nochtans ook een aanzienlijk gedeelte van de twintigste-eeuwse schrijvers over theater. Denk aan de memoires die grootmeesters als Stanislavski, Antoine of Dullin aan het eind van hun carrière publiek maakten. Artaud valt tussen twee stoelen. De begeestering van een gretig acteur en maker valt aan elke zin af te lezen. Hij wil een zo groot mogelijk publiek met zijn ideeën voor een radicaal nieuw soort toneel besmetten. Maar telkens glijdt ook een saboterend element tussen de zinnen. Hij laat zich te extreem uit, weet zich niet door te zetten, zijn teksten grijpen naar de keel maar overtuigen niet.

Ook in de praktijk doet zich hetzelfde voor: geplande samenwerkingen vallen in het water, een conflict ontaardt in een vertrouwensbreuk. De vele moeilijkheden die de geschiedenis van zijn twee theatergezelschappen – het Théâtre Alfred Jarry (1927-1930) en het Théâtre de la Cruauté (1935) – plagen, leggen hier ongetwijfeld voldoende getuigenis

van af.<sup>12</sup> Toch blijft Artaud nieuwe projecten en voorstellen op zijn vrienden en kennissen afvuren. Om zich van de realiteit van zijn eigen denken te overtuigen, moet de materie van het sociale onder hoogspanning staan. Maar die toestand is uiterst precair. Met zijn oproepen wil Artaud het (samen)leven in de richting van een kantelpunt drijven. Het eerste slachtoffer van die uitgelokte crisis is echter vaak hijzelf.

De ‘gestolen persoonlijkheid’ van Artaud kunnen we dus best letterlijk opvatten. Op de grens tussen spel en waanzin dreigen twee gevaren. Eén, de gekte wordt een masker dat na verloop van tijd, tot mythe gestold, met het eigen aangezicht vergroeid blijkt. Vandaar de stereotiepe epitheta die in de buurt van Artauds naam stevast opduiken. Twee, de geestelijke kwaal laat zich niet overtroeven door theaterale therapie, maar wordt er integendeel sterker door. Door die twee polen wordt elke poging van de acteur om geestesstoornis te verbeelden, aangezogen. ☹

- *Het antitheater van Antonin Artaud: Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie, toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio* door Thomas Crombez verscheen in de Ginkgo-reeks van de Academia Press (Gent) in 2008.
- De tentoonstelling *Het spel van de waanzin* loopt in het Museum Dr. Guislain van 3 oktober 2008 tot 8 maart 2009.
- Op vrijdag 20 februari 2009 heeft in het Museum Dr. Guislain een internationaal symposium plaats over het thema ‘theater, film en waanzin’, georganiseerd i.s.m. de Universiteiten van Gent en Antwerpen, de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Gent) en het Koninklijk Conservatorium Gent.
- Patrick Allegaert, Annemie Cailliau, e.a. (reds.), *Het spel van de waanzin: Over gekte in film en theater*. Gent: Roularta Books, 2008. (Met essays van Patrick Allegaert, Annemie Cailliau & Frederik De Preester, Raf Butstraen, Karel Vanhaesebrouck, Frank Peeters en Christel Stalpaert.)



Dirk Braeckman maakt in zijn foto's van de zogenaamde realiteit een theateraal gezicht. I.P.-E.E.-01, 2001

- 1 *Voyage au pays des Tarahumaras* diende als basis voor *Men in Tribulation* van Jan Fabre en Eric Sleichim. *Héliogabale* was uitgangspunt voor *Héliogabalus* van Fanny en Alexander. *Pour en finir avec le jugement de dieu* maakte deel uit van het materiaal voor Peter Sellars' *An end to the judgment of God / Kissing God goodbye*. *Les Cenci* werd gebruikt door Kinkaleri voor *I Cenci / Spettacolo*.
- 2 Crombez Thomas, 'De intrede van Antonin Artaud in België', in: *Toneelstof: Route '66*, themanummer van *Documenta* 25.2, 2007, pp. 163-164 <http://www.zombrec.be/intredeartaud.pdf>
- 3 Leach Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, 1993, p. 4
- 4 Hort Jean, *Les Théâtres du Cartel*, Skira, Genève, 1944 / heruitg. Pierre Cailler, Lausanne, 1976, pp. 109-114; Brasillach Robert, *Onze vooroorlogstijd* (vert. P. Beek), Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1971, pp. 88-89
- 5 Tourret Fernand in: Breton André (red.), *Antonin Artaud: La santé des poètes*, themanummer van *La Tour de feu: Revue internationaliste de création poétique*, vol. 63-64, 1959, p. 123
- 6 Artaud Antonin, *Œuvres complètes* (red. P. Thévenin / 26 vols. tot op heden), vol. 1\*\*, Gallimard, Parijs, 1976-, p. 98
- 7 Masson geciteerd in: Virmaux Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, coll. 10/18, Seghers, Parijs, 1977, p. 51
- 8 Breton André (red.), *o.c.*, p. 128
- 9 *Ibid.*, p. 136
- 10 Barrault geciteerd in: *ibid.*, p. 140
- 11 Artaud geciteerd in: Penot-Lacassagne Olivier (red.), *Artaud en revues, Age d'homme*, Lausanne, 2005, p. 37
- 12 Crombez Thomas, 'Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930', in: *Forum Modernes Theater* 20.1, 2005, pp. 33-51