

THOMAS CROMBEZ

HET ANTITHEATER VAN ANTONIN ARTAUD

Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie
Toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio

Wat betekent het om op een theaterscène de wet te schenden? Deze vraag staat centraal in een onderzoek van het moderne theater dat aanvangt bij de avant-garde, maar ook het hedendaagse, iconoclastische werk van de Societas Raffaello Sanzio bespreekt.

Voor de historische avant-garde kon kunst de toegangspoort vormen tot een nieuwe, bevrijde werkelijkheid. Maar dan moest de oude werkelijkheid eerst helemaal worden afgebroken. Wie zich voorneemt om elke wet te schenden, dient tenslotte ook te breken met het eigen voornemen. Consequent doorgedacht eindigt de avant-garde op ontmoediging en zelf-sabotage. De Franse regisseur Antonin Artaud heeft het concept van zo'n antitheater op de meest verregaande en verbijsterende manier uitgewerkt.

Een nauwgezette verkenning van Artauds werk, met nadruk op het eigenlijke theatrale oeuvre, toont aan dat deze paradox niet noodzakelijk naar een dood punt leidt. Veralgemeende transgressie voert naar een theater dat eerder tot de filosofie behoort, dan tot de kunst zelf.

Artaud heeft het ons mogelijk gemaakt, om te bedenken dat het eeuwenoude fenomeen kunst op een dag zou kunnen uitgestorven zijn, en in iets heel anders getransformeerd. Men beleeft de teksten van Artaud als een dier dat naar zijn eigen fossiel kijkt.

Thomas Crombez (1978) is als onderzoeker aan de Universiteit Antwerpen verbonden, waar hij lessen verzorgt in toneelgeschiedenis en kunsttheorie.

ISBN 978-90-382-1273-9



9 789038 212739



THOMAS CROMBEZ

HET ANTITHEATER VAN ANTONIN ARTAUD

HET ANTI-THEATER VAN ANTONIN ARTAUD

THOMAS CROMBEZ

Een onderzoek naar
de veralgemeende
artistieke transgressie
Toegepast op het werk van
Romeo Castellucci en de
Societas Raffaello Sanzio



HET ANTITHEATER VAN ANTONIN ARTAUD

Een onderzoek naar de veralgemeende
artistieke transgressie

Toegepast op het werk van Romeo
Castellucci en de Societas Raffaello
Sanzio

VOOR MIJN OUDERS

HET ANTITHEATER VAN ANTONIN ARTAUD

Een onderzoek naar de veralgemeende
artistieke transgressie

Toegepast op het werk van Romeo
Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio

THOMAS CROMBEZ



On trouvera peut-être nos idées un peu fortes: qu'est-ce que cela fait? N'avons-nous pas acquis le droit de tout dire?

Donatien Alphonse François de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* (1795), 5^{de} dialog

© Academia Press

Eekhout 2

9000 Gent

T (+32) (0)9 233 80 88

info@academiapress.be

F (+32) (0)9 233 14 09

www.academiapress.be

De publicaties van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia bvba Wetenschappelijke Boekhandel

Sint-Kwintensberg 87

B-9000 Gent

T 09 255 57 57

info@story.be

F 09 233 14 09

www.story.be

Ef & Ef

Eind 36

NL-6017 BH Thorn

T 0475 561501

F 0475 561660

Foto cover: Luca Del Pia

Vormgeving cover: EHBontwerp

Vormgeving binnenwerk: Press Point, Merelbeke

Thomas Crombez

Het antitheater van Antonin Artaud: Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie, Toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio
Gent, Academia Press, 2008, X + 336 pp.

ISBN 978 90 382 1273 9

D/2008/4804/81

NUR1 670 / NUR2 730

U 1108

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.

Inhoud

Dankwoord	V
Voorwoord	VII
Deel I	
Transgressie, avant-garde, antinomisme	1
Een uitklaring van de sleutelbegrippen	
1 Inleiding	3
1.1 Geschiedenis en actualiteit van de problematiek	4
1.2 De theatrale transgressie verhelderd	10
1.3 Wat heeft de transgressie te betekenen?	
De problematiek van de 'dood van de avant-garde'	14
1.3.1 Wat is avant-garde?	16
1.3.2 De theorie van de dood van de avant-garde	23
1.3.3 De 'dood van de theorie van de dood van de avant-garde'	32
1.3.4 De kritiek van Hal Foster: Bürgers historicisme	35
1.4 Artaud als absolute transgressor	39
1.5 De voorgeschiedenis van Artaud	44
2 Methodologische voorbemerkingen	47
2.1 Problemen van de poststructuralistische Artaudreceptie	48
2.1.1 De vroege receptie van Artauds œuvre	49
2.1.2 Het uitzonderingsgeval Antonin Artaud	54
2.1.3 Paradox en oxymoron als resultaten van een spiegelcommentaar	56
2.1.4 Vluchtwegen en oplossingen	59
2.2 Theaterhistoriografie vandaag	62
2.2.1 De theatrale gebeurtenis	64
2.2.2 Bronnen voor de theatrale gebeurtenis	69
2.2.3 Contexten van de theatrale gebeurtenis	72
2.3 De wetenschappelijke benadering van het hedendaagse theater	76
2.3.1 De esthetische ervaring	77
2.3.2 Moeilijkheden van de opvoeringsanalyse	82

3	Het antinomisme of de leer van de absolute transgressie	89
3.1	Het gnosticisme	90
3.2	Het sabbatianisme	96
3.3	Conclusie	102
4	De zelfverwijzingsparadox	107
4.1	Zichzelf historiseren	108
4.2	Faillet en triomf van het formalisme in de wiskunde	112
4.2.1	Het logicisme van Frege en de metamathematica van Hilbert	113
4.2.2	De stellingen van Gödel	116
4.2.3	Perspectieven voor het formalisme na Gödel	120
4.3	Conclusie	124

Deel II

	Het transgressieve project van Antonin Artaud	129
--	--	-----

5	Vervreemding als beproeving Jean-Paul Sartre en de paradox van het “spectacle intégral”	131
5.1	De paradox van het “spectacle intégral”	132
5.1.1	Eerste interpretatie van het “spectacle intégral”	132
5.1.2	Tweede interpretatie van het “spectacle intégral”	135
5.1.3	Sartres kritiek	137
5.1.4	Het antwoord van Virmaux	138
5.1.5	De receptietraditie van ‘het onmogelijke theater’	139
5.1.6	‘Het onmogelijke theater’ versus Artauds maniërisme	140
5.2	Het theatrale maniërisme van Artaud: tegen de sentimentele blik	143
5.2.1	Het naturalistische theater	145
5.2.2	De sentimentele blik	146
5.2.3	Het maniëristische leerstuk van Seneca en Brecht	148
5.2.4	Is <i>Les Cenci</i> een artaudiaans leerstuk?	150
5.2.5	Artaud contra Shelley	153
5.2.6	Het ‘leerstuk’ met een valse leer	155
5.3	Conclusie	158
6	Hypertrofie van het dramatische conflict Heiner Müller en de catharsisparadox	161
6.1	Artauds cathartische leer	161
6.1.1	Theater als instrument of als storing	163
6.1.2	Avant-garde en occultisme	164
6.1.3	De virtuele realiteit	165

6.2 De elizabethaanse wraaktragedie	167
6.2.1 Artauds fascinatie voor het elizabethaanse drama	167
6.2.2 Transgressie in koelen bloede	169
6.2.3 De transgressor als antinomist	170
6.3 Waarheidszucht en theater	173
6.3.1 De voortdurende peripeteia	173
6.3.2 De filosoof Artaud	175
6.4 Conclusie	179
7 Toe-eigening en parodie	
Jacques Derrida en de paradox van de representatie	181
7.1 Het gnosticisme van de poststructuralistische Artaud	182
7.2 Derrida's presentatie van Artaud	183
7.2.1 'God-de-dief'	184
7.2.2 Zelfpresentie en representatie	185
7.2.3 Het nonmetaforische beginsel	187
7.2.4 De boeienkoning van de semiotiek	189
7.3 De afsluiting van de representatie	192
7.4 De krachteloze luciditeit	196
7.4.1 Perfecte ziektebeschrijvingen	196
7.4.2 Het theater van de geest	199
7.5 De toe-eigeningen van het Théâtre Alfred Jarry	204
7.5.1 <i>Les Mystères de l'Amour</i> (Vitrac)	205
7.5.2 <i>La Mère</i> (Pudovkin) en <i>Partage de Midi</i> (Caudel)	207
7.5.3 <i>Victor ou les Enfants au pouvoir</i> (Vitrac)	215
7.5.4 Manifesten en onverwezenlijkte plannen	219
7.6 Het surrealisme en de kwestie van de techniek	220
7.6.1 Bretons weigering van de techniek	221
7.6.2 Het knelpunt van de surrealistische poëtica	224
7.6.3 Zichzelf historiseren (een gevalstudie)	225
7.6.4 Het omsmeltingsproces van de literaire vormen volgens Benjamin	227
7.6.5 Demoralisering	228
7.7 Het onvolledige gnosticisme van Derrida	230
7.8 Conclusie	233
8 Synopsis van Artauds transgressieve project	235

Deel III

Een transgressief theater vandaag	243
9 <i>Tragedia Endogonia</i> door de Societas Raffaello Sanzio	245
9.1 Het schandaal Artaud	251
9.2 De transgressies van de Societas Raffaello Sanzio	256
9.3 Leesbaarheid als criterium	261
9.4 Metaforen voor de onleesbaarheid van de <i>Tragedia Endogonia</i>	268
9.4.1 De Wunderkammer	269
9.4.2 De droom	271
9.4.3 De gouden plaat aan boord van de Voyager	274
9.5 Een hedendaags avant-gardetheater?	277
9.5.1 De innovaties van de <i>Tragedia Endogonia</i>	278
9.5.2 Het surrealistische Wonderland	280
9.5.3 Museum van de onttovering	284
9.6 Conclusie	285
10 Drie interviews met Romeo Castellucci over de <i>Tragedia Endogonia</i>	291
10.1 Bruxelles (KunstenFESTIVALdesarts), 1er mai 2003	291
10.2 Cesena (Teatro Comandini), 19 déc. 2004	300
10.3 Anvers (deSingel), 15 avril 2005	312
Bibliografie	317
English Abstract	335

Dankwoord

Het promotieonderzoek dat aan dit boek ten grondslag ligt, kon ik uitvoeren van 2002 tot 2006 met een aspirantenbeurs van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen (onder de werktitel ‘De bevueling van de verbeelding – Obscene en morbide theatraliteit in het theater van de late twintigste eeuw’).

Ik betuig met veel plezier mijn dankbaarheid aan de rijke academische omgeving van de Universiteit Antwerpen: Luk Van den Dries (promotor van het proefschrift), Katleen Van Langendonck, Christoph de Boeck en Kurt Vanhoutte van de afdeling Theaterwetenschap; het Instituut voor Joodse Studies, met name Aäron Malinsky, docent Hebreeuws, voor de toelichtingen bij Psalm 119; de fabuleuze doctoraatsopleiding uitgebouwd door Eric Mathieu; en al mijn noest arbeidende collega’s doctorandi.

Tevens ben ik erg gelukkig dat dit boek een plaats kon vinden in de fraaie Ginkgo-reeks van Academia Press. De commentaren van de drie anonieme referenten lieten mij opnieuw met een frisse blik naar de tekst kijken, en leverden een aanzienlijke bijdrage aan de kwaliteit van de uiteindelijke tekst. Mijn bijzondere dank gaat uit naar dr. Geert Van den Bossche voor haar gedurige ondersteuning en zorg bij het realiseren van dit project.

Enigen hebben mij op bijzondere wijze geholpen bij het schrijven:

Een dag zonder boeken is een triestige dag. Hartelijke groet aan prof. Maurice Weyembergh, die zijn studenten leerde lezen; aan Frederik Deflo van antiquariaat Het Ivoren Aapje te Brussel; aan de bibliotheekmedewerkers van de Universiteit Antwerpen; aan de meest toegewijde en joviale lezers van de Stadsbibliotheek Antwerpen, Alexander Roose en Sabine Hillen.

No matter how great the actor, it's hard to play the horse. (Yasujiro Ozu)
Met genoegen denk ik terug aan de pelgrimstocht met Wouter Hillaert tussen 2002 en 2004, achter Castellucci aan doorheen Europa.

...denn in der Mathematik gibt es kein Ignorabimus! (David Hilbert)
Gelukkig genoot deze ignorant de welgekomen bijsturing van prof. Jean Paul Van Bendegem en dr. Bart Vankerkhove.

Hij koopt 'n sprintfiets en pedelt zondags naar buiten. (Kurt Köhler) Aan Matthijs de Ridder, m'n hartelijkste goedendag.

O, wie wenig muß doch einer zu denken gehabt haben, damit er soviel hat lesen können! (Arthur Schopenhauer) Voor alle leute van het geestelijk scalperen, dank aan Trees Depoorter, Frank Maet en Frederik Le Roy.

Filosofie is kaalhoofden-herenspel; alleen de werkelijkheid is van tel. (Kurt Köhler) Warmste groet aan mijn vrienden Hanne De Jaegher, Tom Bertels, Ilse Mariën en Evelyn Adriaenssens; aan mijn dierbaren Nicole Aneca, Robert en Isabelle Crombez, Ria Leue, Dominique Barberis, Sven en Marie Versmissen, *et les plus chères*, Isabelle en Stella.

Voorwoord

Wie ooit tijdens een sportieve inspanning de grenzen van het eigen kunnen opzocht, kent het gevoel dat de fundamentele denkfiguur van deze publicatie vormt: de uitputting.

In deze tekst onderzoek ik wetten in heel algemene zin. Concrete wetten opgelegd door de gemeenschap, maar ook 'de wetten van het theater'. Die uitdrukking staat voor het systeem van conventies dat de productie van theatervoorstellingen determineert, en dat ook het perspectief verankert door middel waarvan het publiek zich tot het gebeuren verhoudt.

De vraag die mij bezighoudt, is wat er gebeurt wanneer een individu of groep zich tot doel stelt om systematisch de wet te schenden. Dit kan de problematiek van de *veralgemeende transgressie* worden genoemd. Ik zoek bewust naar de meest abstracte formulering, omdat er in mijn ogen een structurele analogie bestaat tussen de politieke problematiek van het anarchisme, de religieuze problematiek van het antinomisme (een verzamelterm voor verscheidene ketterse groeperingen), en de esthetische problematiek van de avant-garde.

Alle drie deze etiketten – anarchisme, antinomisme, avant-garde – werden vaak gedragen als overdreven fel geschilderde vaandels, door vernieuwers die men achteraf in het conventionele verloop van geschiedenis heeft kunnen inschrijven. Tegelijk zijn er steeds personen geweest die de transgressie, het overschrijden van de wet, volstrekt ernstig namen. Hen dreef de vraag wat er zou gebeuren, wanneer men met de ijzeren consequentie van de moralist juist de antimoraal zou praktiseren. Vaak profeteerden de aanhangers van de absolute revolte, dat enkel wanneer alle bestaande wetten geschonden waren, een nieuwe en utopische werkelijkheid kon aanbreken.

Ik wens de onvermijdelijke paradoxen maar ook de diepere betekenis te belichten van zulke ondernemingen. Mijn aandacht is voornamelijk gericht op de veralgemeende transgressie in de kunst, hoewel het noodzakelijk was om ook dieper in te gaan op het antinomisme, dat zich in de religie-geschiedenis heeft gemanifesteerd. In beginsel loopt die beweging vooruit op de avant-gardisten, wiens project soms uit het niets lijkt te verschijnen

aan het begin van de twintigste eeuw. Het ligt in mijn bedoelingen om de historische duurzaamheid aan te tonen van zo'n onmogelijke gedachte als de veralgemeende transgressie.

Uitputting is het meest voor de hand liggende resultaat, wanneer je de grens van het eigen fysieke kunnen overschrijdt. Zo ook indien het de grens betreft van ons sociale, religieuze of artistieke kunnen. De avant-garde is uitputtend. Daarmee bedoel ik twee dingen. De eerste betekenis kan het best verhelderd worden aan de hand van het werk van de Markies de Sade. De honderden bladzijden die hij volschreef met obsceniteiten, zedendelicten en misdaden, tonen aan dat deze formalistische geest zijn roeping als wiskundige moet mislopen zijn. Hij stortte zich in de libertijnse literatuur met een classificerende en combinatorische woede die men eerder bij Leibniz verwacht. Gereduceerd tot geometrische objecten met welbepaalde connectiepoorten voeren de lichamen van zijn helden alle mogelijke geslachtsdaden uit die zij configureren kunnen. Nooit laten ze vermoeidheid blijken.

Net zoals zwijgzaamheid, is transgressie een antithetisch concept. Vele betekenissen kunnen erachter schuilgaan. Wanneer iemand zwijgt, spreekt hij niet. Maar wat hij niet zegt, is onbekend. Zo kan ook een verbod op vele manieren worden overtreden. Sade beseft dat hij de wet alleen grondig kan vernietigen wanneer hij hem uitput. Dus alle mogelijke transgressies zoniet uitvoeren, dan toch beschrijven. Als een systematisch en verlicht denker catalogiseert hij het domein van het imaginaire. Indien de werkelijkheid beheerst kan worden, door haar wetenschappelijk te beschrijven, moet hetzelfde gelden voor de fantasie.

De historische avant-garde heeft een gelijkvormig traject beschreven. De kunst kon de toegangspoort vormen tot een nieuwe, bevrijde werkelijkheid. Maar dan moest de oude werkelijkheid eerst, te beginnen met haar oude kunst, helemaal worden afgebroken. De esthetische transgressie en de imperatief van de vernieuwing werden het devies voor elk project dat het huwelijk tussen kunst en politiek wilde voltrekken, indien nodig ook in zelfverslindende zin.

Zo werd de avant-garde een uitputtingsslag in één zin van het woord. Ze wordt gekenmerkt door hetzelfde misplaatste formalisme als Sades romans.

Het wetenschappelijke instinct schiet zijn doel voorbij en houdt grondig huis in het domein van het esthetische en het imaginaire. Inderdaad is de avant-garde nieuw in absolute zin. Bij elke stap is zij ongemeen boeiend, alleen al omwille van de strengheid waarmee ze zichzelf telkens weer tot verrassingen dwingt. Dat maakt haar ook zo uitputtend in de tweede zin van het woord. De avant-garde is *écoeurant*. De veralgemeende transgressie kan uiteindelijk niet verheven worden tot een nieuwe wet. Wie zich voornemt om elke wet te schenden, moet in laatste instantie ook breken met het eigen voornemen. Op een bepaald punt van zijn transgressief parcours zou elke avant-gardist een hoogst klassiek werkje moeten produceren, dat perfect aan de heersende verwachtingen beantwoordt. Vanzelfsprekend zal dit niet zonder een zekere onlust geschieden. Met haar veralgemening van de wetsschennis is de avant-garde als het ware verplicht om zichzelf na verloop van tijd de maag te doen omdraaien. Consequent doorgedacht eindigt ze op ontmoediging, zelfsabotage en walging.

Ik vermoed dat het bovenstaande besef vanaf het begin in deze studie aanwezig was. Terugkijkend heb ik mij wellicht niet bij de ontmoediging willen neerleggen. Het werd een erezaak om ook de uitputting uit te putten, eenvoudigweg om te zien waar dit spel zou eindigen. Vandaar de keuze om mijn studie over veralgemeende esthetische transgressie bijna volledig te richten op het oeuvre van Antonin Artaud, een avant-gardist die het 'fatale' inzicht van de avant-garde zo lang en intens mogelijk wou vasthouden. Soms valt hij helemaal samen met het ogenblik waarop het project tot zelfsabotage keert.

Tijdens de lange verkenning van Artauds werk, merkte ik op dat wie zich zoals de antinomisten bewust in de paradox vastbijt, niet noodzakelijk op een dood punt uitkomt. Ik heb ondervonden dat er iets volgt op de complete uitputting. Krachteloos, vermoeid en kwetsbaar – altijd door eigen toedoen – beginnen de contradicties die men heeft overwonnen, te verbleken. Het is niet alsof er plots een schatkamer met significante waarheden opengaat voor wie de negatie tot het uiterste drijft. Wel is het mogelijk (en niet meer dan mogelijk) dat de doctrine van de veralgemeende wetsschennis, wanneer men ze consequent ook op zichzelf betreft en dus, zoals Artaud deed, tijdens zijn eigen producties op het podium klom om revolutionaire uitspraken te doen waarmee hij in laatste instantie enkel

zichzelf schade berokkende, tot iets anders leiden zal. Ik opper in deze studie de suggestie dat een consequent doorgedachte transgressie van de kunst, met name het project van Artaud, voert naar een theater dat eerder tot de filosofie behoort, dan tot de kunst zelf.

Uitputting van een domein, in dit geval het theater, resulteert in een verschuiving van het domein. Theater wordt 'thaeter', om een mooi woord van Brecht te gebruiken, of anders gezegd filosofie. Ik weet niet of dit project van Artaud zich ooit zal materialiseren of zich reeds ergens heeft gematerialiseerd. Maar in elk geval heeft hij het ons mogelijk gemaakt om te bedenken dat het eeuwenoude fenomeen van de westerse kunst op een dag zou kunnen uitgestorven zijn en in iets heel anders getransformeerd. Men beleeft de teksten van Artaud als een dier dat naar zijn eigen fossiel kijkt.

Deel I

Transgressie, avant-garde, antinomisme

Een uitklaring van de sleutelbegrippen

Hoofdstuk 1

Inleiding

Man sieht, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, ich habe gegen das Theater, diese Massenkunst par excellence, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat. *Erfolg* auf dem Theater – damit sinkt man in meiner Achtung bis auf Nimmer-wieder-sehn; *Misserfolg* – da spitze ich die Ohren und fange an zu achten ...

Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (KSA 6: 419)

Wat is de betekenis van de ‘transgressie’, of overtreding, op het toneel? Dat is de centrale vraag van deze studie. Het is een kunstfilosofische vraag die op het theater betrekking heeft. Ze vraagt om drie verhelderingen. Wat wordt begrepen onder transgressies in de kunst? Wat is de specificiteit van *theatrale* transgressies? Hoe kan de *betekenis* ervan worden geëvalueerd?

In dit eerste hoofdstuk wordt een poging ondernomen om deze drie verhelderingen te leveren. Er zullen twee betekenissen van theatrale transgressie worden onderscheiden. De eerste is van toepassing op de handeling die het theater uitbeeldt. ‘Transgressie’ is in dat geval een andere naam voor het dramatische conflict dat gespeeld wordt op de scène. Met die nuance dat de klemtoon valt op de orde die wordt geschonden. De tweede betekenis van theatrale transgressie is van toepassing op de wetten van het theater zelf. Het gaat dan niet om de overschrijding van echte wetten of taboes die buiten de schouwburg gelden, maar integendeel om een inbreuk op de formele wetten van het theatergenre zelf.

Met dat onderscheid in de hand zal ik betogen dat de problematiek van de esthetische transgressie onlosmakelijk met die van de avant-garde is

verbonden. De keuze om het geheel van de publicatie te wijden aan het werk van één bepaalde avant-gardist, de Franse theatermaker, dichter en essayist Antonin Artaud (1896-1948), zal worden verantwoord vanuit de twee betekenissen die aan de theatrale transgressie toekomen.

1.1 Geschiedenis en actualiteit van de problematiek

‘Esthetische transgressie’ is de weinig vertrouwde naam voor het algemeen bekende verschijnsel van kunstwerken die als provocerend, choquerend, abject, of subversief worden ervaren. Dat een artistieke praktijk in staat was om een contesterende en zelfs revolutionaire houding aan te nemen, werd reeds erkend en opgemerkt aan het begin van de negentiende eeuw. Op dat ogenblik worden voor het eerst militaire metaforen verbonden aan de artistieke activiteit. In ‘L’Artiste, le savant et l’industriel’ uit 1825 spreekt OlindeRodrigues van een artistieke ‘voorhoede’ of avant-garde. Aanvankelijk duidt het woord enkel de overtuiging van bepaalde kunstenaars aan, dat ook hun interventies een sociaal en politiek revolutionaire rol kunnen spelen (Calinescu, ‘Terminological Considerations’; Graver, *Aesthetics of Disturbance* 3-7; Mann 45-47).

‘Avant-garde’ slaat in deze context bijvoorbeeld op de utopisch-socialistische kring rond Saint-Simon, waartoe Rodrigues zelf behoorde, of op de Vormärz-groep in Duitsland. Hun politieke engagement vertaalde zich nog niet in een evenredige verschuiving binnen de vorm van hun literaire werk. Pas vanaf het naturalisme, dus aan het eind van de negentiende eeuw, slaat de term avant-garde op een strijdbare houding van de kunstenaar die zowel tot uitdrukking komt in zijn publieke bestaan, als in de stijl en stof van zijn kunstwerken. Met de vele avant-gardistische bewegingen en kunstenaars uit de eerste helft van de twintigste eeuw, ten slotte, consolideerde de betekenis van avant-garde zich tot de vandaag algemeen aanvaarde notie van experimentele én geëngageerde kunst. In de gelukkige bewoording van Hal Foster vormt de avant-garde “a crucial coarticulation of artistic and political forms” (5). Het is dit concept dat zal worden toegelicht en geïnterpreteerd in de loop van dit hoofdstuk.

Het lijkt bij avant-gardistische kunst slechts om een kleine voorhoede te gaan, en dus om een weinig bekende groep kunstenaars. Zij werken in het ondergrondse als het ware aan de kunstwerken van morgen, en schuwen vandaag nog het daglicht. Toch werd hierboven gesproken over provocerende kunst als een *algemeen bekend* verschijnsel. Voor de eerste, maar zeker niet de laatste keer in deze studie moet worden opgemerkt dat het semantische veld rond de notie 'avant-garde' vol dubbelzinnigheden en tegenspraken steekt (Graver, *Aesthetics* 6). De term op zich is al onderwerp van discussie geworden.

Binnen het semantische veld van de avant-garde wordt één pool gevormd door de wetenschappelijke connotaties die kleven aan de begrippen avant-garde, experimentele kunst, en artistiek onderzoek. Ik begin met een verheldering van dit vocabularium, dat aan de wetenschap wordt ontleend, om te verklaren waarom de avant-garde zich beroemd en berucht heeft gemaakt terwijl je eigenlijk zou verwachten dat zij zich in het ondergrondse ophoudt.

De uitdrukkingen avant-garde, experiment en onderzoek worden vaak gehanteerd door de voorstanders van vernieuwende kunst (vgl. Enzensberger 73-74; Berghaus, *Avant-Garde Performance* 9). Aan de andere kant is het uit de beknopte begripsgeschiedenis al duidelijk dat de avant-garde misschien wel naar vernieuwing streeft op de wijze van en met de retoriek van de wetenschappelijke vooruitgang, maar dat de inhoud van deze innovaties niet eenduidig kan vergeleken worden met die van wetenschappelijke paradigmawisselingen. Integendeel, de schokken en bevingen voortgebracht door kunstwerken hebben dikwijls betrekking op bepaalde politieke situaties, maatschappelijke wanverhoudingen, culturele crises of wurgende morele taboes. Daarnaast stellen ze de rol van de kunst in de samenleving ter discussie. De manier waarop ze deze vragen aansnijden omvat meestal nieuwe artistieke technieken die nog niet passen binnen de heersende esthetische conventies. Ze kunnen bijvoorbeeld gebruikmaken van recent ontwikkelde technologieën. De theatermakers die tot de historische avant-garde van het begin van de twintigste eeuw worden gerekend, hebben gretig gebruikgemaakt van opkomende belichtings- en geluidstechnologieën om de schouwburgen van hun tijd te kraken. Hedendaagse avant-gardekunstenaars, als het woord tenminste

nog niet definitief in onbruik is geraakt, grijpen naar digitale media zoals internet en Virtual Reality.

De artistieke avant-garde innoveert op een wijze die voor een deel vergelijkbaar is met de wetenschappelijke en technologische innovatie. Hoofdzakelijk heeft zij het echter niet gemunt op de grenzen van het menselijke *kunnen*, maar op die van het *mogen* en het *moeten*. Daarom is de notie van ‘esthetische transgressie’ in zo een wijde kring bekend, zij het niet letterlijk, maar onder de noemer van choquerende kunst. De kunstwerken en kunstenaars die sinds het begin van de negentiende eeuw provocerend werk hebben geproduceerd, of revolutionaire standpunten hebben ingenomen, konden op een breed forum aandacht genieten.

Men zou kunnen stellen dat de eventuele avant-gardistische kwaliteiten van wetenschappelijk werk een onwelgekommen nevenverschijnsel vormen in de ogen van de wetenschappers zelf. De schok van conceptuele verbijstering of morele verontwaardiging bij het brede publiek kan het verdere verloop van het onderzoek bemoeilijken. In de negentiende eeuw was dat bijvoorbeeld het geval voor de evolutietheorie, in de twintigste eeuw voor de psychoanalyse, en in de eenentwintigste voor het stamcelonderzoek. In de kunst lijken de verhoudingen net omgekeerd te liggen. De eigenlijke inhoud van de innovaties is gering. Achteraf gezien lijkt Darwins hypothese over de aanpassing van soorten aan hun biotoop honderd keer zo scherpzinnig, als het relatief onnozele opschrift “L.H.O.O.Q.” (“elle a chaud au cul”) dat Marcel Duchamp op de van een snor voorziene Mona Lisa-reproductie krabbelde. De ruchtbaarheid die anderzijds aan choquerende kunst wordt gegeven, is maximaal. Kunstenaars en critici schijnen dat niet als een belemmering te ondervinden, maar lijken het vaak luidruchtige publieke debat te waarderen.

Vandaag heeft de situatie zich zo uitgekristalliseerd, dat aan kunstwerken haast de opdracht toekomt om tegen zedelijke pijnpunten te schoppen. Hedendaagse kunst wordt nadrukkelijk geconcipieerd door makers, kijkers en critici als vernieuwende en dus choquerende kunst. Met name in het kader van de Noord-Amerikaanse “culture wars” vanaf de jaren tachtig is er een polarisatie opgetreden waarbij opnieuw conservatieve tegenstanders van moderne kunst hevig botsen met progressieve pleitbezorgers. Op het eerste

gezicht lijkt dat alleen het gelijk te bewijzen van sceptische observatoren langs de zijlijn, zoals de Duitse auteur Hans Magnus Enzensberger, die de polemieken rond de avant-garde afdoet als een twistgesprek dat reeds dateert uit de tijd van Jonathan Swifts *Full and True Account of the Battle between the Ancient and the Modern Books* (1710). Het is een irrelevante polemieken gezien ze “zich naar believen laat verderzetten” (‘Die Aporien der Avantgarde’ 50-51; vgl. Berghaus, *Avant-G. Perf.* 9). Wat wel een ander licht op de zaak werpt, is dat de ‘culturele veldslagen’ een veel breder veld beslaan dan de kunsten. In 1991 kon James Davison Hunter een eerste repertorium opmaken van de kwesties waarrond de diepe breuklijn tussen conservatief en progressief zich opnieuw manifesteerde (en tot op de dag van vandaag heeft doorgezet) in zijn boek *Culture Wars: The Struggle to Define America*. Als ondertitel droeg het: *Making Sense of the Battles over the Family, Art, Education, Law, and Politics*.

Binnen het brede veld van de cultuurveldslagen aan het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw, schijnen de kunsten een symbolisch belangrijke positie te bekleden. Hun provocaties en overtredingen worden ernstig genomen. Dat neemt niet weg dat de werken die onder het etiket choquerende kunst vallen, erg heterogeen zijn. Het kan er bij een kunstschandaal op leven en dood aan toegaan, zoals bij Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*, gepubliceerd in 1988 en veroordeeld door de Iraanse ayatollah Ruhollah Khomeini, die alle moslims opriep om de schrijver en zijn uitgevers ter dood te brengen. Maar even goed is het niet meer dan een (luide) scheet in een fles.

Opvallend is dat in artistieke polemieken hetzelfde register wordt bespeeld, als bij omstreden wetenschappelijke evoluties. Met betrekking tot de kunst wordt een aan de verlichting ontleend discours ingezet, dat aanvankelijk was ontwikkeld om de vooruitgang op wetenschappelijk en technologisch gebied te schragen. Centrale begrippen ervan zijn *grensverleggend*, *innovatief*, *kritisch*, en *experimenteel*.

De parallellen in de denkwijzen over hoe wetenschap en kunst inwerken op de samenleving, hebben zich neergezet in een welbepaalde strekking van de kunstfilosofie. De schok is dermate belangrijk geworden voor het moderne kunstwerk dat men hem niet langer als een contingent neveneffect

afdoet. Integendeel, het troeblerende effect behoort tot de substantie van het kunstwerk. De filosofische legitimiteit van de esthetische schok kwam tot uitdrukking in termen zoals “abjecte kunst” en “transgressieve kunst”. Het Whitney Museum of American Art in New York opende in 1993 de tentoonstelling *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, met onder andere werken van Robert Mapplethorpe, Carolee Schneemann en Vito Acconci. In dezelfde periode verschenen academische werken die de schok en walging als esthetische categorieën voorop stelden. Eerst en vooral in de context van de beeldende kunst: Hal Foster, *The Return of the Real* (1996); Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder-Skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars* (2001); Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art* (2003). Tevens in de literaire context: Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (1990). Ten slotte ook op filosofisch vlak: Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (1980); Winfried Menninghaus, *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (1999).

Het moge duidelijk zijn dat de esthetische transgressie een veelbesproken onderwerp is. Nochtans kon er nog steeds geen definitie van het begrip op tafel komen. Voorlopig heb ik het concept louter contextueel en met behulp van voorbeelden bepaald. Daarom werd aan het begin van dit onderdeel gesproken over de kloof tussen enerzijds de algemeen bekende notie van choquerende kunst, anderzijds de weinig vertrouwde categorie van de esthetische transgressie. De esthetische transgressie lijkt een zaak die iedereen kent, maar met tal van mistbanken er omheen. In deze publicatie wil ik de vraag beantwoorden wat het nu eigenlijk betekent om ‘een overtreding te plegen in de kunst’. Meer bepaald een overtreding op de theaterscène.

Zoals zal blijken uit het begripsonderzoek omtrent de theatrale transgressie in het vervolg van dit hoofdstuk, werd ik door de problematiek gedwongen om mij grondig bezig te houden met de artistieke avant-garde. Dit resulteerde in een studie die hoofdzakelijk historisch is georiënteerd en met name gericht op de Franse toneelvernieuwer Antonin Artaud. Ook wenste ik de erfenis te bespreken van het transgressieve (toneel)kunstwerk voor de hedendaagse praktijk. Daarom sluit het boek af met een casestudy

aangaande het recente werk van het Italiaanse gezelschap Società Raffaello Sanzio, onder leiding van regisseur Romeo Castellucci.

Nog een laatste woord met betrekking tot de begripsverwarring rond de esthetische transgressie. Wellicht lijkt het van willekeur te getuigen dat het begrip ‘transgressieve’ kunst in deze studie wordt geprivilegieerd boven andere termen, zoals subversieve, abjecte, provocerende, choquerende, of kritische kunst. Toch is de notie van transgressie in dit rijtje de meest algemene, juist omdat het ook het minst vertrouwde begrip is. De overige begrippen zijn ondertussen reeds vergroeid met specifieke stellingnames en theoretische oriëntaties. Wie spreekt over ‘subversie’, komt in een betoog terecht dat sterk verankerd is in politieke en militaire termen, zoals esthetische strategie, artistieke sabotage, guerilla, activisme, etc. Bij ‘abjectie’ is het referentiekader onmiddellijk gekleurd door de psychoanalytische benadering, sinds het invloedrijke boek van Julia Kristeva verscheen, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980). Spreken over ‘kritische kunst’ doet gelijk vermoeden dat er ook zoiets bestaat als onkritische kunst. Net als de termen provocerende en choquerende kunst, heeft dit begrip het nadeel dat het de discussie vanaf het begin polariseert en binnen de morele dimensie situeert.

Omwille van de abstractheid van de begrippen ‘grens’ zowel als ‘grensoverschrijding’, die relatief gezien minder sterk geconnoteerd zijn als de eerdere woorden, werd ervoor gekozen de esthetische transgressie centraal te plaatsen. Bij ‘transgressie’ gaat het heel algemeen over *een* wet of bepaling, die op *een* manier wordt overtreden. Die wet wordt niet op voorhand reeds geïnterpreteerd als een morele wet (zoals in het geval van de provocatie of schok), als een traditionele wet (kritiek), een psychologische wetmatigheid (abjectie), of een door behoudsgezinden gedicteerde wet (subversie). Dat impliceert niet dat deze overige termen zullen worden vermeden of onbesproken gelaten, maar enkel dat ze als perifere categorieën ten opzichte van de transgressie zullen worden beschouwd.

1.2 De theatrale transgressie verhelderd

Wat de categorie 'esthetische transgressie' aan abstractheid bezit, kan ze gemakkelijk verliezen. Wanneer het begrip bijvoorbeeld wordt afgelijnd binnen het meest voor de hand liggende kader – namelijk het filosofische, sociologische en antropologische oeuvre van Georges Bataille – dan zal het neutrale karakter van wet, grens en grensoverschrijding snel uit evenwicht raken ten voordele van een religieus en ritualistisch accent. Bataille heeft het begrip op de meest omvattende manier uitgewerkt, maar hij heeft dan ook het diepst zijn stempel erop gedrukt.

In plaats van aan te vangen met een algemene of reeds aanvaarde definitie van de transgressie, en deze bepaling vervolgens te problematiseren, zal ik de problematiek van de onderzoeksvraag – wat is de betekenis van de theatrale transgressie? – beginnen te schetsen 'van onderen'. Het eerste, meest algemene verzoek om verheldering wordt voorlopig opengelaten, ten voordele van de twee overige, meer specifieke verhelderingen. Namelijk, wat is de specificiteit van *theatrale* transgressies (1.2), en hoe kan de *betekenis* van een esthetische transgressie worden geëvalueerd (1.3).

De twee vragen zitten reeds vervat in de ene kernvraag: wat heeft de overtreding op de theatrale scène te betekenen? De vraag kan namelijk op twee verschillende manieren worden gelezen. Volgens de eerste interpretatie van de theatrale transgressie worden op de theaterscène dikwijls overtredingen uitgebeeld, verhaald en gespeeld (zoals in de talloze misdaaddrama's, van tragedie tot thriller) of zelfs letterlijk uitgevoerd (zoals in de performancekunst). Dat kan in verschillende registers gebeuren. Indien de term transgressie op deze inhoudelijke manier wordt uitgelegd, dan verkrijgt men een concept dat sterk aanleunt bij dat van het dramatische conflict, zij het met een extra klemtoon op de orde die door het conflict wordt geschonden. Daarom noem ik de theatrale transgressie in deze eerste betekenis ook de *dramatische transgressie*.

De vadermoord en het incestueuze huwelijk van Oedipus, de leugens en de hypocrisie van Tartuffe, en de overspeligen uit een willekeurige boulevardkomedie zijn allemaal gevallen van transgressie op scène. Volgens de eerste lezing van de vraag wat de transgressie te betekenen heeft, behoort ze tot de stof van de theatrale *handeling*. De scène is de

plaats waar allerlei vergrijpen, schendingen en provocaties kunnen worden uitgebeeld, of tenminste gesuggereerd (zoals de moorden in de Griekse tragedies, die achter de coulissen plaatsvonden en daarna door een boodschapper in detail aan het publiek werden beschreven).

Bij deze bepaling dient zich een grote moeilijkheid aan. Een conceptie van de dramatische transgressie die breed genoeg is om alle overtredingen van de theatergeschiedenis te bevatten, zal noodzakelijkerwijze oppervlakkig blijven. De voorgaande drie voorbeelden (Oedipus, Tartuffe, en de boulevardkomedie) hebben dat al aangetoond. Hoe sterker de contouren van het transgressieconcept worden benadrukt, des te meer wint het aan verklarende kracht, maar het toepassingsgebied ervan binnen de theatergeschiedenis slinkt evenredig. Het transgressieconcept van Bataille, bijvoorbeeld, kan een goede kadrering bieden voor de tragedie, maar hoofdzakelijk voor de antieke Griekse tragedie, en wel meer bepaald binnen de dionysische interpretatie ervan die Friedrich Nietzsche had gepropageerd. De titels van Batailles teksten over de tragedie zeggen voldoende: 'La Mère-Tragédie' (OC 1: 493-494); 'Chronique nietzschéenne' (477-490); 'Dionysos Redivivus' (11: 67-69); 'Le dé tragique' (12: 546).

Toch loont het de moeite om een moment langer te blijven stilstaan bij het intieme verband dat Bataille legt tussen de tragedie en de transgressie. Het biedt de mogelijkheid om het probleem uit te diepen dat vastkleeft aan de bepaling van de dramatische transgressie. Lang vóór Bataille en Nietzsche was de tragedie reeds het uitgelezen domein voor de transgressie, tenminste naar de mening van Aristoteles en de vele renaissancegeleerden die hem navolgden. In de *Peri poiètikès* (*Over poëzie*, ca. 350 v. Chr.) had de Griekse filosoof als belangrijkste elementen van de tragedie de handelingen aangeduid ("ta pragmata"), en het verhaal ("ho mythos") (1450a22-23). Het verhaal, de helft van de tragische substantie dus, bestaat op zijn beurt uit drie delen: de omwenteling ("peripeteia"), de herkenning ("anagnorisis"), en het 'lijden' ("pathos") (1452b9-10). Wanneer dit pathos nauwkeuriger moet worden gedetermineerd, weet de anders zo lapidaire onderzoeker enkel een opsomming voort te brengen van de verschillende soorten geweld en ellende die zich in een tragedie kunnen voltrekken.

Lijden is een handeling waarin iets of iemand beschadigd wordt of iemand pijn heeft of pijn doet, zoals wanneer iemand ten overstaan van het publiek moet sterven, door pijn gemarteld wordt, verwond wordt enzovoort. (Aristoteles 50; 1452b11-13)

De renaissance-dramaturgen, die zich strak aan de voorschriften van Aristoteles hielden, hebben zijn definitie van het 'lijden' nog proberen te overtreffen. Vanaf het einde van de zestiende eeuw wordt de opsomming van de soorten van toneelmisdrijven en van het leed dat daaruit voortvloeit, tot een fundamentele component van de tragedie-definities. Bij Scaliger lezen we bijvoorbeeld:

De stof van de tragedie is verheven en verschrikkelijk, zoals bevelen van koningen, slachtpartijen, gevallen van wanhoop, zelfmoorden, verbanningen, het beroofd worden van familieleden, oudermoorden, gevallen van incest, branden, gevechten, het uitsteken van ogen, gewezen, geschreeuw, klaagzangen, begrafenissen, grafredes en lijkzangen. (Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* [1561] 3: 24; bk. 3, hfst. 96; vert. in Smits-Veldt 53)

Zulke opsommingen kunnen worden geïnterpreteerd als definities voor de dramatische transgressie. Opvallend is dat het daarmee wordt gereduceerd tot de verzamelnaam voor alle mogelijke misdaden, overtredingen, en schendingen die op het toneel kunnen worden uitgebeeld. Het gaat strikt genomen niet om definities. Een bepaling zoals die van Scaliger loopt onvermijdelijk uit op een retorische uitputtingslag.

De notie van transgressie laat zich moeilijk op een algemeen niveau operationaliseren met betrekking tot het theater. Er moet gelijk worden toegelicht of het de overtreding van een taboe betreft, dan wel van een wet, een zede, of een norm. Daarenboven dient de commentator aan te geven hoe zwaar dit verbod weegt, en de overtreding ervan, binnen de structuur van het drama. Het incest-taboe uit de Griekse tragedies is niet alleen van een fundamenteel andere aard dan het verbod op overspel uit de boulevardkomedies, maar er wordt ook een heel andere functie aan toegekend binnen de respectievelijke dramatische structuren. Ten derde moet elke studie die speurt naar dramatische transgressie duidelijk aangeven welk perspectief er wordt gehanteerd. Wordt de transgressie in de

eerste plaats juridisch gedefinieerd, of ethisch, of moraalwetenschappelijk, of historisch-cultureel? Elk van deze keuzes kan een knappe close reading opleveren van bepaalde drama's of opvoeringen, maar de individuele onderzoeker moet wel een keuze maken. Aan het begin werd gevraagd naar de theatrale transgressie *als zodanig*. Deze eis kan de inhoudelijke definitie van de transgressie niet waarmaken.

De inhoudelijke definitie van de transgressie is slechts één van de twee lezingen die aan het begin van dit onderdeel werden aangekondigd. De vraag wat de overtreding op de theatrale scène te betekenen heeft, kan namelijk ook anders worden gelezen. De eerste betekenis was: een vergrijp, uitgebeeld op scène. Maar de uitdrukking kan ook worden verstaan als: een overtreding 'op', of tegen de scène. In dat geval worden er geen taboes, wetten van buiten het theater geschonden, maar integendeel de wetten van het theater zelf. Ik zal hier niet spreken van dramatische, maar van *scenische transgressie*.

Deze tweede lezing is zo mogelijk nog problematischer dan de eerste. Zei David Garrick niet bij de opening van het Drury Lane-theater in 1747 (met de woorden van Samuel Johnson): "The drama's laws the drama's patrons give"? (gecit. in Hughes, *The Drama's Patrons* 4-5). Wie de wetten van het drama of het theater overtreedt, raakt rechtstreeks aan de beschermheren ervan: het publiek en de eventuele mecenasen, of de subsidiërende overheid. Onder alle kunsten is het theater waarschijnlijk het sterkst vastgeknoopt aan de publieke dimensie. Hoe kan een kunstvorm zich nu tégen een van zijn voornaamste onderdelen richten? Toch is theatrale transgressie in de tweede, vormelijke interpretatie van de term, een bekend fenomeen. Het aanvechten van de theaterwetten wordt tot een van de voornaamste intenties gerekend van de avant-garde, die sinds het eind van de negentiende eeuw toonaangevend is voor het moderne toneel.

In de eerste interpretatie van de theatrale transgressie, namelijk als dramatische transgressie, bleek de definitie van de term sterk aan te leunen bij het concept van het dramatische conflict, of de op toneel uitgebeelde overtredingen. Bij de tweede interpretatie van de theatrale transgressie, namelijk als scenische transgressie, wordt de term niet inhoudelijk gedefinieerd, maar vormelijk. Wat wil het zeggen, wanneer een maker aan de hand van zijn theater de toneelwetten wil aanvechten?

1.3 Wat heeft de transgressie te betekenen? De problematiek van de 'dood van de avant-garde'

Zoals duidelijk zal worden uit de definities van de avant-garde die in dit onderdeel worden aangehaald, is de avant-garde het domein bij uitstek om na te denken over de esthetische transgressie. Dat kon reeds worden afgelezen aan de militaire afkomst van de term 'avant-garde', die kort aan bod kwam in de bovenstaande begripsgeschiedenis (1.1). De betekenis van het concept avant-garde wordt bijna steeds bepaald aan de hand van de idee van geweld, breuk en overtreding.

Indien de afbakening van de term transgressie al problemen stelde, dan zal dit er bij avant-garde niet minder op worden. Avant-garde is een inherent tegenstrijdig begrip. In de mens- en cultuurwetenschappen is dat op zich geen zeldzaam fenomeen. Gewoonlijk echter zijn de twistgesprekken omtrent de afbakening van een begrip van beperkte duur, en bovendien werpen ze vruchten af. Men kan meerdere definities van een kunstwetenschappelijke term zoals de barok tegen elkaar uitspelen, zonder dat zij elkaar overbodig hoeven te maken. In de eindafrekening kunnen ze juist complementair blijken. Met de verschillende definities van de avant-garde is dit onmogelijk.

Eén groep definities van de avant-garde valt in kunsthistorische hoek te situeren. De term duidt in dat geval een deel van de kunstproductie aan tijdens twee bepaalde periodes in de twintigste eeuw. Men spreekt over 'historische avant-garde' voor de periode 1900-1935, en 'neo-avant-garde' voor het tijdvak na WO II. Naargelang de kunsttak waarvoor men de term wil inzetten, zullen deze chronologische bakens een beetje verschuiven, en zullen de cruciale kenmerken die men aan de kunst uit die periodes toeschrijft, anders uitvallen.

De tweede groep van definities zijn daarentegen kunstfilosofisch van aard. Ze dienen niet om kunstgeschiedenis mee te schrijven, maar om de betekenis van een bepaalde periode uit te leggen met het oog op de hedendaagse kunst en de interpretatie van kunst. De voornaamste kunstfilosofische definitie van de avant-garde stamt uit het invloedrijke boek van de Duitse literatuurwetenschapper Peter Bürger, *Theorie der*

Avantgarde (1974). Zijn hoofdstelling luidt dat de inspanningen van de historische avant-garde kunnen worden samengenomen onder de noemer van een omvangrijk project, dat via de kritiek op de machteloze autonomie die de kunst binnen de burgerlijke samenleving kreeg toebedeeld, mikte op een revolutionaire transformatie van die samenleving door middel van de kunst (“der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren” [67]).

De twee op zich even legitieme perspectieven op de avant-garde maken elkaar het leven onmogelijk. Enerzijds is er het historische perspectief, dat misschien wel ten gronde conservatief genoemd kan worden. Het respecteert het verleden en wil het gaaf overleveren, maar moet het daartoe wel in een kastje stoppen. Anderzijds, wil de filosofische blik de avant-garde analyseren in termen van haar project. Dat wil zeggen, haar opstand tegen de opsluiting van kunstenaars, kunstwerken en kunstbeleving in ‘de institutie kunst’. Dit perspectief is sterk door de kritische theorie geïnspireerd en kan als vooruitgangsgezinnd worden gekenmerkt. Het kijkt nauwlettend toe hoe het met de verwerkelijking van het revolutionaire programma vandaag is gesteld. De museale opzet is dan ook terdege vreemd aan deze optiek. De kunstwerken van vorige generaties avant-gardisten zorgen voor een gevoel van spijt, dat er enkel individuele kunstwerken werden gerealiseerd en niet het hele project. Steeds moet de spijt worden verbeterd over de mislukkingen, om daarna opnieuw toe te komen aan de verwachtingen aangaande een nieuwe golf die misschien op zich laat wachten.

Behoort de avant-garde tot het verleden, of tot het heden? Moet ze historisch worden besproken? Of moet ze juist worden vervoegd in de tegenwoordige tijd die kenmerkend is voor filosofisch werk? In de titel van Bürgers boek wordt deze problematische keuze, en de noodzaak om de knoop door te hakken, al gelijk zichtbaar. Het is geen geschiedenis van de avant-garde maar een theorie, een ‘schouwen’ (van het Grieks *theôreô*). Van dat schouwen wordt, en precies dat is funest, de richting niet aangegeven. Evenmin als een zuivere geschiedenis, die uitsluitend naar achter kijkt, is het louter een filosofie van de avant-garde, die zich helemaal in het heden zou bevinden en de blik voornamelijk op de toekomst heeft gericht. Bürgers opzet is hoofdzakelijk kunstfilosofisch te noemen, maar dat neemt niet weg dat hij met een geschiedkundig oog voor detail bepaalde avant-

gardewerken uitlicht. De avant-garde is voor Bürger een tussen verleden en toekomst geradbraakte ‘utopie van gisteren.’ Net als Walter Benjamins Engel van de Geschiedenis houdt ze het gezicht gefixeerd op de ruïnes van de geschiedenis maar wordt ze onophoudelijk verder in de toekomst gepropelleerd, haar schouwen onmachtig het hoofd te draaien en zich naar een handelen te richten (vgl. Barck). Bürger lijkt te spreken over *de avant-gardes* maar spreekt wezenlijk over *avant-gardisme*, het filosofische project gedistilleerd uit de maalstroom van bewegingen, kunstwerken, manifesten. Het is deze onmogelijke spagaat die de theoretische grondslag vormt voor het vervolg van dit hoofdstuk.

Zoals aan het eind zal blijken, laat de kritiek van Hal Foster in zijn boek *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) toe, om de moeizame spreidstand te verlichten van de avant-gardestudies die op Bürger hebben verdergebouwd. Ik begin echter met het probleem van de avant-gardedefinitie in detail uit te spitten, met bijzondere aandacht voor de transgressie uiteraard. Eerst worden verschillende definities en periodiseringen overschouwd, om vervolgens de problematiek van de zogenaamde ‘dood van de avant-garde’ te kunnen schetsen. Er worden verschillende punten van kritiek geleverd op dit debat. Op die manier kan helderheid worden geschapen omtrent de huidige stand van zaken, waarin de stellingname van Foster doorslaggevend is. Zijn benadering zal ten slotte worden gekoppeld aan mijn eigen zienswijze op het statuut van de transgressie in de (avant-gardistische) kunst. Vanuit de zo afgeronde problematiek kan de keuze worden verantwoord voor de diepgaande bespreking van één avant-gardistische theatermaker, Antonin Artaud, in het vervolg van deze studie.

1.3.1 Wat is avant-garde?

Bij het overschouwen van de avant-gardestudies van de laatste twintig jaar rijst misschien eerder de vraag: wat is *niet* avant-garde? Het avant-gardebegrip is een blijkbaar broodnodige interpretatiesleutel geworden om de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw te kunnen lezen. Ook voor hedendaagse kunst lijkt de vraag nog steeds aan de orde of zij avant-

gardistisch kan worden genoemd of niet, en op welke manier zij omgaat met de erfenis van de avant-garde. Wanneer ik aan het eind van dit boek mijn gevalstudie zal presenteren van de Societas Raffaello Sanzio, vormt de avant-gardekwestie de eerste verplichte halte voor een bespreking van haar werk.

Zoals eerder gemeld, is het eerste probleem dat er weliswaar consensus lijkt te bestaan over de wenselijkheid van het begrip, maar dat de invulling ervan dikwijls anders geschiedt. Alleen al wat betreft de heel eenvoudige kwestie van de periodisering. Het is evident dat de verschillende kunsttakken ook andere historische ritmes laten zien. Maar binnen één discipline vindt men niettemin de meest verscheiden bepalingen. Aan de hand van het voorbeeld van de theatergeschiedenis kan de grove tweedeling van avant-gardedefinities die boven aan bod kwam (kunsthistorisch en kunstfilosofisch) worden verfijnd. Het gaat hier nadrukkelijk om een 'ideaaltypische' onderverdeling van de avant-gardedefinities. Verscheidene auteurs zullen onder meerdere hoofdingen aan bod komen, waarbij het weliswaar duidelijk moet worden onder welke noemer ze het sterkst vertegenwoordigd zijn. De onderverdeling omvat:

- 1- Kunsthistorische avant-gardedefinities die zo breed mogelijk zijn opgezet;
- 2- Kunsthistorische definities die nadrukkelijk scherper worden gelocaliseerd;
- 3- Kunsthistorische definities met een technische ingesteldheid;
- 4- Kunstfilosofische definities volgens een welbepaald principe (vgl. Graver, *Aesthetics* 12-15).

Een eerste reeks studies gebruikt het begrip avant-garde hoofdzakelijk als een praktische historische verzamelterm. Uiteraard dreigt het dan een rommelige vergaarbak te worden. Zo gebruikt Richard Schechner de term heel algemeen om een 'periode van vernieuwing' aan te duiden die een kleine eeuw bestrijkt, van het einde van de negentiende eeuw tot het midden van de jaren zeventig (gecit. in Harding 7). Ook Christopher Innes laat de term even wijd uitlopen in zijn boek uit 1993 met de veelzeggende titel *Avant-Garde Theatre 1892-1992*. Zijn begrip van 'avant-gardetoneel' omvat zo diverse fenomenen als: een selectie uit de dramatische

vernieuwers aan het eind van de negentiende eeuw (het symbolisme; Alfred Jarry; August Strindberg); het werk van de Duitse expressionisten en van Antonin Artaud tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw; de heropneming van deze experimenten in het Frankrijk van de jaren vijftig (Jean Genet, Fernando Arrabal); daarmee losjes verbonden figuren uit de jaren zestig (Jerzy Grotowski, Peter Brook); en ten slotte de meest opvallende theatermakers uit de jaren voorafgaand aan Innes' boek (*The Living Theatre*, Heiner Müller, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine).

Iets scherpere differentiëringen worden wel aangebracht door Günter Berghaus in *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies* (2005), met name tussen de vooroorlogse ('historische') en de naoorlogse ('neo') avant-garde, maar zonder schroom confronteert hij de lezer uiteindelijk, onder de minuscule noemer van "a last flourishing of the avant-garde", met een uitermate inclusief neo-avant-gardecorpus. Het omvat de klassiekers uit de happeningkunst, de body art, de video- en de multimedialkunst. Bovendien legt het via de cyberperformance (Stelarc) probleemloos de brug naar het heden (78).

Een tweede categorie van avant-garde-begrippen gaat nog steeds strikt kunsthistorisch te werk, maar brengt expliciet meer onderscheidingen aan. Wanneer een geografische inperking de chronologische aanvult, wordt het onmiddellijk al een stuk duidelijker over welk soort fenomenen de auteur spreken zal, en over welke niet. Voorbeelden zijn *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930* van Jürgen Grimm (1982) of *American Avant-Garde Theatre* van Arnold Aronson (2000). Daarnaast zijn er schrijvers die het avant-gardebegrip met andere kunsthistorische begrippen in verband brengen. Ze proberen de avant-garde af te grenzen van het modernisme (Mann 9-10, 63-64; Berghaus, *Avant-G. Perf.* 16; Bürger, 'Ende der Avantgarde?' 20-23; Graver, *Aesthetics* 2, 19) of juist niet (Senelick, 'Performance Practices of the Modernist Avant-Garde').

De derde groep avant-gardedefinities verrijkt het historische perspectief met een technische optiek. De avant-garde wordt verstaan als de verzameling van specifiek nieuwe strategieën en technieken voor de artistieke praktijk. Bijgevolg wordt de avant-garde historisch gesproken eerder opgevat als de momenten waarop die technieken ingang vonden,

dan als een bijzonder kunsthistorisch tijdvak of als een substantieel project voor kunst en maatschappij. (Volgens een artikel van Bürger uit 1995 hebben precies zulke commentatoren het verschil niet begrepen tussen de avant-garde, die een revolutionair project nastreeft, en het modernisme, dat naar nieuwe technieken zoekt ['Ende' 20-23].) Op basis van wat Roland Barthes in Frankrijk in de jaren vijftig op het theater hoort en ziet (Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett) bepaalt hij de 'essentie' van avant-gardetoneel als de ondermijning van de taal ('Le théâtre français d'avant-garde' 302-304). In een recentere tekst poneert Innes dat de aanval op de (theater)tekst de hoofdlijn uitmaakt van het avant-gardetoneel (dat voor hem nog steeds een korte eeuw omspannt) ('Text' 58). Wanneer niet het theater in het middelpunt van de belangstelling staat, maar de avant-garde in literatuur en schilderkunst, privilegiëren een aantal auteurs graag het montageprincipe (Bürger, *Theorie* 98-111; Drijkoningen 38-39; Foster 1). Voor Clement Greenberg heeft de avant-garde zich bewust tot doel gesteld om gedurig de eigen premissen van de beoefende kunstdiscipline te bevragen, in het kunstwerk zelf, met als gevolg een hermetische en schijnbaar formalistische kunst ('Avant-Garde and Kitsch' 2).

De opgave die Greenberg aan de avant-garde toeschrijft is wel technisch van aard, maar toch al abstract genoeg om tevens als filosofisch programmapunt te kwalificeren. De vierde groep definities maakt bewust abstractie van individuele kunstenaars, werken en scholen. Onder de algemenere vorm van een welbepaald *principe* wensen ze uitdrukking te kunnen geven aan 'het' avant-gardistische project. Zoals gezegd is de bekendste these in deze categorie van de hand van Peter Bürger, wiens boek *Theorie der Avantgarde* ruime navolging kende. Niet alleen houdt hij zelf nog steeds onverminderd vast aan zijn argumentatie ('Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde' [1987] 199-201; 'On the Critique of the Neo-Avant-Garde' [2005]). Ook bij recente auteurs wordt zijn gedachte gepresenteerd als de grondslag van de communis opinio inzake de avant-garde (o.a. Fischer-Lichte, 'Discovering the Spectator' 45; Berghaus, *Avant-G. Perf.* 16-18).

Bürger betoogt dat een technische definitie van de avant-garde juist tekortschiet tegenover haar interventie in de kunstgeschiedenis. De avant-garde betekent geen stilistische vernieuwing, maar een structurele aanval. Vernieuwing doet zich voortdurend voor op het immanente niveau van

de kunstgeschiedenis. Elke beweging zorgt voor een tegenbeweging, en golf na golf reproduceren de scholen zich door op elkaar te reageren. Een structurele aanval transcendeert de tijdsstroom en zet de kunstgeschiedenis zelf op haar kop (*Theorie* 67).

In de burgerlijke samenleving was de kunst ondergebracht in een afgezonderd domein, ten gevolge van de differentiëring van de maatschappij in verschillende functionele systemen tijdens het moderniseringsproces. (Bürger volgt hier de sociologische school die zich in het zog van de kritische theorie heeft gevormd, i.h.b. Jürgen Habermas.) Het systeem kunst kreeg voornamelijk de functie van ontspanning toebedeeld, hoewel ten dele ook die van morele veredeling en maatschappijkritiek. Aan het eind van de negentiende eeuw resulteerde dat in een ver doorgedreven, en ook binnen de kunst zelf gethematiseerde *autonomie van de institutie kunst*. Dat is volgens Bürger de betekenis die aan de verschijning van het estheticisme en de decadente kunst moet worden toegeschreven. De kunst komt er op dat ogenblik klaar en duidelijk voor uit, dat ze maatschappelijk gezien in een gouden kooi steekt. Ze geniet alle vrijheid maar is volstrekt machteloos geworden. Elke sociale functie (anders dan ontspanning of gemarginaliseerde kritiek) wordt haar systematisch ontzegd. Het optreden van de avant-garde keert de estheticistische positie binnenstebuiten. Ja, de kunstenaar heeft zijn maatschappelijke zeggingskracht verloren, maar dat is in de eerste plaats een aansporing om zoveel mogelijk van die kracht terug te vorderen. En meer. De kunst kan er niet alleen in slagen om haar eerdere sociale relevantie terug te winnen. Het is bovendien mogelijk om een omwenteling van de samenleving te organiseren vanuit de kunst!

Als illustratie van de avant-gardistische kritiek op de hulpeloze autonomie van de kunst onder de burgerlijke hegemonie, verwijst Bürger naar werken die de productie en consumptie van kunst doelbewust verstoren, zoals de readymades. (Het bekendste voorbeeld is de op zijn kant geplaatste urinoir met als titel *Fontaine* van Marcel Duchamp [1917].) De meest treffende illustratie van een esthetisch-revolutionair programma dat aan die autonomie wordt geopponeerd, leveren de manifesten van het surrealisme. Ze roepen op om “de poëzie te praktiseren” (“pratiquer la poésie” [gecit. in Bürger, ‘Ende’ 22]) en de poorten van de literatuur wijd open te gooien. “Le langage a été donné à l’homme pour ce qu’il en fasse un usage surréaliste”

(Breton, *OC* 1: 334). (Dit programmapunt, dat omstreeks dezelfde periode en zelfs eerder tot uitdrukking was gekomen bij de Russische futuristen en constructivisten, zal uitvoeriger worden besproken onder 7.6.)

De avant-garde schakelt zich niet in het oppositionele schema van de kunstgeschiedenis in, maar poogt het via een klassieke hegeliaanse dialectiek te overstijgen door middel van een *Aufhebung*. De kunst wordt niet langer tegenover een andere, vroegere kunst in het strijdperk geplaatst, maar integendeel tegenover de burgerlijke samenleving als zodanig. Het gevolg is een radicaal programma dat de kunst (weer) wenst te laten opgaan in de 'levenspraktijk' (Bürger, *Theorie* 73).

De combinatie van een felle antiburgerlijke kritiek met een utopisch programma die Bürger ontwaart als dieperliggende intentie van de gehele avant-garde, impliceert dat ze zowel destructief als constructief te werk zal gaan. Die dubbele toonzetting kwam al vroeg aan de oppervlakte. In 1924 kan Theo van Doesburg, gangmaker van De Stijl, verklaren dat de destructieve fase van de avant-garde beëindigd is, en dat nu de constructieve fase begint (gecit. in Berghaus, *Avant-G. Perf.* 46). In de praktijk zou het er helemaal anders uitzien. 'Destructie', meer bepaald een voortdurend streven naar het overschrijden, saboteren, en tenietdoen van de als burgerlijk geïdentificeerde (kunst)conventies, ging het publieke gezicht van de avant-garde domineren. Haar utopische programma verdween steeds meer naar de achtergrond. Dat was mede aan de vage en hooggegrepen aspiraties te wijten. In navolging van Rüdiger Safranski, kan het streven naar het absolute worden gemerkt als essentieel voor de gehele avant-garde. Hun tomeloze verwachting van een eschatologisch 'ogenblik' waarin het gans andere van de nieuwe tijd zal aanbreken, wordt in deze onvolmaakte tussentijd vertolkt door een resem van kleine vernieuwingen.

'Het normale uurwerk van een abstract tijdperk is geëxplodeerd', schrijft Hugo Ball in *Die Flucht aus der Zeit*, terwijl hij in Club Voltaire in afwachting van de ene grote omwenteling duizenden kleine culturele omwentelingen ensceneert. (Safranski 222)

Misschien zijn ze klein, maar toch is elk van de duizenden omwentelinkjes geladen met destructieve kracht. Bürger benadrukt het sociaal-esthetische programma van de avant-gardisten, maar andere commentatoren, die

in dezelfde kunstfilosofische lijn werken, hebben precies de keerzijde belicht. Zo begrepen *wordt de transgressie van de burgerlijke categorieën tot de kerntaak van de kunstenaar*. Dit accent is prominent aanwezig in het merendeel van de avant-gardestudies, zeker die met betrekking tot het theater. Dat ondersteunt de keuze om een aanzienlijk deel van deze inleiding te wijden aan de wisselwerking tussen de begrippen avant-garde en transgressie.

Van den Berg en Fährders hebben erop gewezen dat de meeste vertegenwoordigers van de historische avant-garde zichzelf zelden woordelijk als ‘avant-garde’ hebben begrepen (2-5). Marinetti groepeerde onder “le futurisme mondial” niet alleen zijn eigen kring van Italiaanse kunstenaars, maar al wat hij vernieuwend en interessant vindt in Europa. Zo gaat ook Herwarth Walden te werk aan de hand van de parapluterm expressionisme, of Theo van Doesburg met De Stijl. Het ‘avant-gardistische project’ van Bürger was hen zeker niet vreemd, maar ze brengen het uiterst zelden in de hoedanigheid van een project op Europese schaal naar buiten.

Het voornaamste principe van het avant-gardistische project dat reeds bij de avant-gardisten zelf tot uitdrukking komt, is precies de gewelddadige breuk met het voorgaande en de overschrijding van de heersende conventies. Al in de vroege jaren 1910 werken de Italiaanse futuristen *doelbewust* aan hun vorm van schandaalkunst, namelijk de “serate” of avondvullende programma’s in een schouwburg. Er werden manifesten gedeclameerd, nieuwe gedichten voorgelezen en schilderijen, sculpturen of ‘muziek’-stukken aan het publiek geïntroduceerd. Het waren bewuste provocaties met de intentie “to storm the citadels of bourgeois culture and turn them into a battleground of a new socio-political praxis” (Berghaus, *Avant-G. Perf.* 38; vgl. *Italian Futurist Theatre* 86-145).

Het verheffen van de transgressie tot een principe van de kunstpraktijk is dermate frappant bij de avant-garde, dat er in de eerste golf van avant-gardestudies stelselmatig een centrale rol aan toebedeeld werd. Zo schoof Adrian Marino de ‘breuk omwille van de breuk’ naar voor als de avant-gardistische logica bij uitstek (‘Essai d’une définition de l’avant-garde’, 1975). Octavio Paz toonde in *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*

(*De kinderen van het slijk: Van de Romantiek tot de avant-garde*, 1974), verschenen op hetzelfde moment als Bürgers boek, de keerzijde van het avant-gardistische project. Hij focuste niet op hun utopische aspiraties, maar op de ondertussen tot ceremonie gedegenereerde transgressies. In de tweede golf van studies, sinds de jaren tachtig verschenen, werd de transgressie een gemeenplaats bij de typering van de avant-garde (o.a. Graver, *Aesthetics* 2, 12-15, 94; Berghaus 9, 15-16; Driekoningen 20; Senelick 16; Suleiman, 'Transgression and the Avant-Garde' 315-316, 324-325; Innes, *Avant-Garde Theatre* 1, 4; Grimm, *Das avantg. Theater* 15).

De kritiek van Octavio Paz op de uitzichtloosheid van de avant-gardistische transgressies voert tot in het hart van de problematiek van de 'dood van de avant-garde' die het onderwerp vormt van de volgende paragraaf. De conclusie van dit onderdeel is opnieuw een theoretisch struikelblok. Elk van de geschetste avant-gardedefinities heeft haar nut, maar het wordt stilaan duidelijk dat ze elkaar problemen bezorgen. Een keuze lijkt zich dus op te dringen. Maar de individuele onderzoeker beschikt op voorhand niet over een criterium om zijn keuze te maken! Hoogstens kan zijn persoonlijke voorkeur eerder uitgaan naar een historische benadering met aandacht voor elk detail van het mozaïek, of naar een kunstfilosofische en meer abstracte aanpak. Eerst zal het probleem van de onderlinge onverzoenbaarheid op de spits worden gedreven (1.3.2). Vervolgens wordt aan de hand van kritische argumenten tegen het vertoog over de dood van de avant-garde, duidelijk gemaakt wat een hedendaagse blik op de avant-garde is en kan zijn (1.3.3 en 1.3.4).

1.3.2 De theorie van de dood van de avant-garde

Waarom zouden de verschillende benaderingen van het kunstwetenschappelijke begrip avant-garde (vanuit respectievelijk historische, technische, of filosofische hoek) elkaar zand in de ogen strooien? Zodra de historische avant-garde op haar einde liep door de opkomst van het fascisme en de Tweede Wereldoorlog, werd een historiserend proces in gang gezet. Reeds aan het eind van de jaren dertig kon 'de avant-garde' als groepsnaam worden gebruikt voor de verschillende bewegingen uit de voorbije decennia, met

name door de Amerikaanse criticus Clement Greenberg ('Avant-Garde and Kitsch', 1939). Na WO II werd het concept geconsolideerd, mede onder stimulans van het optreden van de neo-avant-garde, die bewust elementen uit de vooroorlogse avant-gardes hernam. De *kunsthistorische* belangstelling voor de avant-garde ontsloot een voldoende rijk bronnenmateriaal, opdat *kunstfilosofische* conclusies mogelijk werden. Door kunst- en literatuurwetenschappers, maar ook door literatoren werden ze onder woorden gebracht in een aantal belangrijke studies: Roland Barthes (die drie artikelen over de avant-garde liet verschijnen tussen 1955 en 1961); Renato Poggioli (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1961); Hans Magnus Enzensberger ('Die Aporien der Avantgarde', 1962); Octavio Paz (*Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, 1974); en Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974).

Het samenleggen van het historische materiaal liet toe om een aantal principes te distilleren die het avant-gardistische project in zijn geheel kenmerkten. Het belangrijkste principe bleek dat de avant-garde juist een einde wou stellen aan de historische ontwikkeling van de kunst als zodanig. Dat principe was duidelijk niet verwezenlijkt: zoals iedereen kon zien was de kunst nog springlevend, niet in het minst onder de vorm van de neo-avant-garde. Het project was dus onderweg op de klippen gelopen. Dat kon aan niets anders te wijten zijn dan een constructiefout in het opzet zelf. Het avant-gardistische programma was verkeerd ontworpen. Maar indien de onderneming al vanaf het begin voorbestemd was tot falen, waarom dan zoveel aandacht besteden aan haar geschiedenis?!

In deze hermeneutische cirkel draaide de vroege avant-gardestudie tussen 1955 en 1974 vierkant. Zodra de naam 'avant-garde' zich een beetje had gevestigd, bleek net het vestigen als zodanig de naam elke legitimiteit te ontnemen. Het spreken over de avant-garde vernietigde het concept van de avant-garde. Maar had ze zichzelf niet het transgressieve programma opgelegd, alles te kunnen uitspreken? Dus ook haar eigen futiliteit? Voor heel wat kunstwetenschappers en filosofen bleek precies de interne tegenstrijdigheid van het vertoog over de avant-garde een uitgelezen model om de moeilijkheden te begrijpen aangaande hun eigen tijd, de zogenaamd postmoderne periode, en zijn kunst. Vooral Amerikaanse publicaties verschenen in de tweede golf van avant-gardestudies. Dat hield onder meer verband met de erfenis van de neo-avant-garde, die zich

vooral in de VS had ontplooid, en met de scherp gevoelde ‘conservatieve terugslag’ onder president Ronald Reagan. De stroom boeken die het failliet van het avant-gardistische project thematiseren, van auteurs zoals Matei Calinescu, Robert Hughes, Rosalind E. Krauss, Andreas Huyssen en Suzi Gablik, zijn voorlopig uitgemond in twee synthetiserende werken. Paul Mann heeft een bibliografie en een uitstekende samenvatting van de problematiek gegeven in *The Theory-Death of the Avant-Garde* (1991). Hal Foster traceerde de wortels van de impasse tot bij Bürgers invloedrijke werk, en formuleerde een fundamenteel verschillende benadering in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996).

In het boek van Mann wordt lapidair geformuleerd hoe het concept avant-garde in diskrediet wordt gebracht door de naam avant-garde zelf: “the discourse of the avant-garde is its death and in death it continues to reproduce itself as a death-discourse” (40). Spreken over de avant-garde betekent zich bewust te worden van het failliet ervan, én tegelijk de intuïtie te bezitten van de relevantie ervan voor kunst vandaag. Mogelijk zelfs avant-gardekunst vandaag. Het concept van de avant-garde zit geklemd tussen de onbruikbaarheid voor de hedendaagse context, én de urgentie dat het toch kan dienen. “On the one hand interminable obituaries; on the other uninterrupted production” (32). Zo ook Foster: “even as the avant-garde recedes into the past, it also returns from the future, repositioned by innovative art in the present” (x; vgl. Berghaus, *Avant-G. Perf.* 78). Het is dezelfde vraag die in het laatste hoofdstuk opnieuw aan de orde zal komen betreffende het werk van Romeo Castellucci en de Società Raffaello Sanzio. Is dit nog steeds avant-gardekunst, of moet dat etiket definitief worden begraven?

Waarin bestaat nu precies het failliet, of de ‘dood’ van de avant-garde? Klaarblijkelijk kleven heel wat organische connotaties vast aan die metafoor. De ‘dood’ van de avant-garde doet denken aan gelijkaardige biologische uitdrukkingen in de menswetenschappen. Met name door de opmars van de historische wetenschappen tijdens de negentiende eeuw brak deze vorm van overdrachtelijk taalgebruik door. Bekende voorbeelden zijn de ‘renaissance’ of wedergeboorte van de Europese cultuur na de middeleeuwen (Michelet, 1855; Burckhardt, 1860) of het ‘herfsttij’ der middeleeuwen (Huizinga, 1919). Daarom wordt het woord in

deze tekst geregeld tussen aanhalingstekens gezet. Onder 1.3.4 zal blijken hoe de kritiek van Foster precies op dit punt slaat. Voorlopig moet de samenvatting die Mann van de problematiek opstelde, van dichtbij worden gevolgd. Daarbij zullen twee manieren worden aangebracht om het failliet van de avant-garde te duiden: historische recuperatie en 'economische' recuperatie.

'Dood' gaat de avant-garde zodra ze zich het epitheton historisch laat opkleven. De eerste manier waarop het avant-gardistische project kan gezegd worden te falen, is door historische recuperatie. Binnen de optiek van Bürger kan dat als volgt worden uitgedrukt. Met hun esthetische, en ook morele en politieke transgressies hadden de avant-gardisten de bedoeling om een afgezonderde positie in te nemen ten opzichte van de burgerlijke samenleving. Zich in de marge ophouden was binnen de avant-gardistische logica geen blaam, maar integendeel een prestatie. Vele kunstenaars nemen dan ook fier het statuut van bohemiens aan. Wanneer de activiteiten in deze marge echter voldoende substantie aannemen dat ze tot een school kunnen worden gegroepeerd, verliest de transgressie haar functie van de institutie kunst open te breken. De schendingen van de avant-garde worden louter immanente vernieuwingen binnen een conventioneel kunsthistorisch verhaal, die op eerdere stromingen reageren. 'Het avant-gardetoneel' kan volgens die logica beschreven worden als de opvolger van het realistische theater en van het romantische melodrama.

Enzensberger localiseert het historische failliet van de avant-garde op het niveau van de oorspronkelijke metafoor. Het feit dat een militaire voorhoede zich *ruimtelijk* aan de spits van een oprukkend leger bevindt, wordt overgedragen op de *temporele* positie van de avant-garde als koploper in de cultuurgeschiedenis (58-59). Maar op 'het veld van de tijd' is het moeilijk zich een vijandig leger in te beelden, waartegen de esthetische avant-garde ten strijde trekt. De tijdslijn stel ik mij niet in drie dimensies voor, zoals een reëel slagveld, maar slechts in één. Haar vijand is dus niemand minder dan de achterhoede van het leger waarvan ze zelf de voorhoede vormt. Met de tanden van de avant-garde bijt het 'leger', de burgerlijke samenleving, zichzelf in de staart (Mann 45). Bijgevolg is avant-garde een tegensprekelijk begrip, zoals Enzensberger betoogt. "Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst *a posteriori* markiert werden" (63).

Er bestaat nog een tweede manier om over de interne onmogelijkheid van het avant-gardistische project te spreken. Het failliet dat de avant-garde onder kunsthistorische hoek moet ondergaan, kan al in haar plannen zelf worden aangeduid. De aspiraties van de avant-garde, bekeken onder het licht van de burgerlijke samenleving waarin ze werkzaam wordt, zouden dan ‘altijd-reeds’ aan recuperatie onderhevig zijn. In de woorden van Barthes staat de avant-garde veeleer onder de *volmacht* van de burgerij (“procuration”), dan dat ze een authentieke *weerstand* kan bieden tegen die burgerij (“protestation”). Het betreft een cathartisch fenomeen. De avant-garde is als een vaccin, dat de burgerij zich inent. Een beetje subjectiviteit, namelijk de kleine vrijheid binnen de gouden kooi van de kunst, dient om zich te beschermen tegen de doorbraak op grote schaal van de subjectiviteit, die enkel via revolutionaire weg kan tot stand komen (‘À l’avant-garde de quel théâtre?’ 202-203).

Wanneer het spoor van Barthes verder wordt gevolgd, blijkt de recuperatie niet zomaar van de kunstgeschiedenis uit te gaan, maar van de maatschappelijke context. Mann verkiest dat uit te drukken als recuperatie door de ‘economie’. Het oorspronkelijke opzet van de avant-gardisten om een marginale positie te verwerven, van waaruit een fundamentele kritiek geleverd kan worden, was vanaf het begin futiel. De ‘traditie’ wordt onder vuur genomen door een ‘avant-garde’ vanuit een marge, waartoe ze zelf eerst de ruimte heeft gecreëerd (Mann 11). Met de term ‘economische recuperatie’ duidt Mann een specifiek kenmerk aan van de burgerlijke samenleving, namelijk haar *kritische functie*. De kritiek die de avant-garde meent uit te oefenen, wordt nooit vanaf een authentiek marginaal en dus onafhankelijk forum in het gezicht van de burgerlijke mainstream geslingerd, maar is integendeel uitgelokt door de specifieke structuur van de burgerlijke samenleving zelf. In wat volgt zal ik de kritische functie van de burgerlijke samenleving onderzoeken aan de hand van conceptuele instrumenten aangereikt door Michel Foucault.

De kritische functie of “l’attitude critique” vormt volgens Foucault de tegenhanger voor het typisch moderne proces van de ‘gouvernementalisering’ (‘Qu’est-ce que la critique?’ 37). Vanaf de vroegmoderne periode wijzigt er iets in *de manier waarop* macht wordt uitgeoefend. Het maakt een veel fundamenteelere verschuiving uit, dan de wisselingen met betrek-

king tot *wie* de macht uitoefent. De nieuwe ‘politieke technologie’ van de “gouvernementalité” (bestuurlijkheid of bestuurlijke mentaliteit) zal in de loop van de volgende eeuwen tot uitdrukking komen. Eerst gebeurt dat via fijnmazige technieken om het lichaam van veel nabijer te controleren en te disciplineren (bijvoorbeeld het moderne gevangenisstelsel, de arbeidsrationalisering, de kliniek, of de psychiatrie). Vervolgens ontstaan er abstractere systemen die de activiteit van een ganse bevolking kunnen monitoren en normaliseren. Nieuwe disciplines zoals economie en volksgezondheid ontplooiën zich met behulp van nieuwe dispositieven zoals demografie en statistiek (‘Sécurité, territoire et population’ 102-103, *‘Il faut défendre la société’* 213-219).

Er is echter een keerzijde. Indien volgens Foucault ‘het probleem van het bestuur ontploft in de zestiende eeuw’, dan zorgt dat ook voor een onmiddellijke tegenreactie (‘La ‘gouvernementalité’ 635-636). Er ontwikkelt zich een ‘kritische houding’ ten aanzien van de vele bestuurlijke mechanismes die in werking gezet en geïmplementeerd worden ten aanzien van het individu en de populatie. Samen met de vraag naar ‘hoe te besturen’ rijst de vraag naar ‘hoe *niet* bestuurd te worden’ (‘Qu’est-ce que la critique?’ 38). Het kritische project van de moderniteit zal ontwikkelen tot de verlichtingsgedachte, zoals Kant ze heeft verwoord: de bevrijding van de mensheid uit een toestand van onmondigheid. Maar dit kritische project kan zich tegelijk heel moeilijk onttrekken aan zijn gedoodverfde rol van tegenspeler, en dus eigenlijk handlanger worden van de toenemende “gouvernementalité”. Wie aangeeft hoe hij *niet* bestuurd wil worden, draagt direct of indirect bij tot een beter uitgekiend programma van bestuur in de toekomst. De kritische functie is intiem verbonden met de mechanismen van disciplineren en normalisering, dus met de hegemonie.

Omstreeks het einde van de jaren dertig, wanneer Clement Greenberg de eerste synthese opstelt van de avant-garde, publiceert Herbert Marcuse voor de eerste maal een analyse van hoe culturele producten deelnemen aan dit kritische – maar tevens medeplichtige – project van de moderne samenleving. De avant-gardestudies van na de Tweede Wereldoorlog kunnen retrospectief worden beschouwd als de vruchten van een lange kruisbestuiving tussen Greenbergs ‘Avant-Garde and Kitsch’ (1939), het opstel dat de avant-garde als zodanig in het leven geroepen had, en

Marcuses 'Über den affirmativen Charakter der Kultur' (1937), waar de gedachte werd geformuleerd dat de moderne kunst tegelijk een kritische én een systeembevestigende rol vervult. Dat net de meest revolutionaire onderneming, de avant-garde, de heersende machtsverhoudingen bleek te steunen, was in het spoor van Greenberg en Marcuse een onvermijdelijke en tegelijk onaanvaardbare conclusie. Tot op de dag van vandaag is die paradox fundamenteel voor de studie van de avant-garde.

De burgerlijke cultuur is affirmatief, zo stelt Marcuse, omdat ze een paradijselijk en voor iedereen toegankelijk bereik schept naast de moeizame dagelijkse praktijk. Ze 'bevestigt en versluiert' de eigenlijke stand van zaken. In het domein dat ze voor ogen tovert, bepaalt niet langer antagonisme, maar harmonie de sociale verhoudingen. Maar het geluk is enkel in principe voor iedereen beschikbaar. De opkomende burgerij is verplicht te verkondigen dat geluk algemeen toegankelijk is, los van de oude feodale bindingen. Enkel zo kan ze het feodalisme bekampen. Tegelijk is het onmogelijk dit algemene geluk ook te verwerkelijken. Daartoe zou ze zich moeten nivelleren met haar machtsbasis, de arbeid van de boeren en werklieden. De eis blijft ten eeuwigden dage een abstracte eis.

Affirmatieve cultuur wordt gevormd door het geheel van de abstracties waarop de burgerij een beroep doet, om dit abstracte en algemene geluk uit te drukken. De beschuldiging is niet mals. Hoewel Marcuse het voornamelijk op de klassieke Duitse literatuur heeft gemunt, waarin hij het ideaal van de 'reine menselijkheid' onmaskert als instrument van een bedwelmende sublimering (gepropageerd door onder anderen Friedrich Schiller en Johann Gottfried Herder) komt de hele kunst onder vuur te liggen, omdat zij 'het ideaal' zou ontcrachten. Het eindoordeel is vernietigend: "Das Medium der Schönheit entgiftet die Wahrheit und rückt sie ab von der Gegenwart. Was in der Kunst geschieht, verpflichtet zu nichts" (82).

Het schema van Marcuse laat toe om op een voortreffelijke manier de autonomie van de kunst binnen de burgerlijke samenleving te verklaren. Het beoefenen en genieten van de schoonheid moet in tijd en ruimte beperkt blijven, omdat de schoonheid eigenlijk een schandaal is. Toonbeeld van die opsluiting is wel het museum, de burgerlijke kunstinstelling bij

uitstek. De schoonheid is een schandaal omdat ze een betere wereld laat oplichten; zij is intiem verbonden met de lust.

Op het punt van de 'belofte van geluk' die de kunst ten gronde in zich draagt, past de analyse van Marcuse uit 1937 als gegoten op de ontwikkelingen in de kunst die zich de voorbije decennia hadden voorgedaan, en die Greenberg met de roepnaam van 'de avant-garde' had toebedeeld. Het is op z'n minst verwonderlijk te noemen dat Marcuse zelf geen woord aan deze kunstenaars wijdt, maar zich enkel verlustigt in hevige aanvallen op de klassieke Duitse literatuur. Met name de surrealisten hadden zich overgegeven aan de verkondiging van de heilsbelofte die in de kunst besloten lag. "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas", luidde de laatste zin van André Bretons roman *Nadja* (1928). De stuiptrekkingen die het individu en de samenleving zouden ondergaan door de inwerking van de surrealistische kunstwerken, waren in de eerste plaats revolutionair geladen maar droegen eveneens een sterk utopische boodschap uit. Dat blijkt onder meer uit de prinsheerlijke stemming op het lustslot, beschreven in het eerste *Manifeste du surréalisme* (1924), waar de surrealistische vrienden zich op de meest verscheiden wijzen vermaken. Niet toevallig valt er op het kasteel ook de heuglijke aanwezigheid te signaleren van "des femmes ravissantes" (Breton, *OC* 1: 322). Vrijheid door de kunst gaat hand in hand met vrijheid door de liefde.

Zo beschouwd loopt er een rechte lijn van Marcuses diagnose aangaande de affirmatieve cultuur uit 1937, naar de reflecties waarmee Paul Mann vandaag meer dan een halve eeuw theorievorming rond de 'dood van de avant-garde' afrondt. De dood van de avant-garde betekent niets minder dan het definitieve diskrediet van de heilsbelofte die in de kunst besloten lag. Men kan inzake de surrealisten heel precies de vinger op de zere plek leggen. Ook het kasteel van Breton is opnieuw een afgezonderde, geïdealiseerde plek, een letterlijke *u-topie* of 'geen-plaats'. Het is duidelijk dat hij aan het fantaseren is: "ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris" (321). De eindafrekening werd pas onlangs gemaakt, toen de collectie van 'utopische objecten' die de surrealistische voorman tijdens zijn leven had verzameld, per opbod werd verkocht door het Franse veilinghuis Calmels-Cohen (april 2003). Van zijn permanente toegangspoort tot de "surréalité", het appartement vol objets trouvés,

primitieve kunstwerken en surrealistische schilderijen, bleef niets meer over dan een financieel rapport.

De avant-garde behoort tot het kritische project van de moderniteit. De burgerlijke samenleving sluit kritische stemmen niet buiten, maar internaliseert ze daarentegen. Ze worden zelfs actief gereproduceerd als opposities binnen het domein van haar cultuur. Kritiek, ook een zo radicale kritiek of 'structurele aanval' (Bürger) als die van de avant-garde op de onrechtvaardige sociale verhoudingen en de machteloosheid van de kunst, kan probleemloos worden opgeslokt door en bewaard blijven binnen de 'discursieve economie'. Haar economische wet, namelijk de voortdurende productie en uitwisseling van meningen en theorieën ('discours') overstijgt binnen het kapitalisme elk metaniveau (Mann 23).

De avant-garde kan de autonomie van de institutie kunst dus niet efficiënt bekritisieren. Integendeel, haar kritiek wordt pas mogelijk binnen de speelruimte van de autonomie (Bürger, *Theorie* 14-15). De vrijheid die de kunst onder de burgerlijke samenleving geniet, was de mogelijksvoorwaarde om die vrijheid zelf (als onbetrokkenheid) onder vuur te nemen (Berghaus, *Avant-G. Perf.* 17-18). Een authentieke kritiek op de burgerlijke samenleving betekent voor de kunst een nietsontziende zelfkritiek. Wil ze dat project tot het einde denken, dan moet ze uiteindelijk zichzelf in de hoedanigheid van kunst afschaffen. De gevolgen voor een hedendaags avant-gardistisch project zijn desastreus. Na WO II reeds werd het concept door Barthes en Enzensberger veroordeeld als uitdrukking van het doodsverlangen van de burgerij zelf, *niet* van wat na het burgerlijke tijdperk zou kunnen komen.

L'avant-garde n'est jamais qu'une façon de chanter la mort bourgeoise, car sa propre mort appartient encore à la bourgeoisie [...]. [E]lle veut mourir, le dire, et que tout meure avec elle. (Barthes, 'À l'avant-garde de quel théâtre?' 203)

In 1974 kon Bürger in één ruk elke neo-avant-garde, weze het nu het abstracte expressionisme of de happening (hij maakte enkel voor Joseph Beuys een uitzondering) als een tot 'ambacht' gedegeneerde versie van het avant-gardistisch project afdoen (*Theorie* 78-80, vgl. 'Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde'). De oorspronkelijke opzet is mislukt.

Wat overblijft kunnen enkel folkloristische herhalingen zijn, vormelijke nabootsingen die de oorspronkelijke adem ontberen en weer helemaal op het spoor zitten van de autonome institutie kunst.

Zal de bespreking van een hedendaagse theatermaker onder de optiek van de avant-garde, die ik heb aangekondigd voor het slot van dit boek, ook niet in deze doodlopende straat verzeilen? In interviews beweert Castellucci zich te verzetten tegen de hegemonie van de communicatie- en informatiemaatschappij. Is ook dit geen avant-gardistisch protest, dat kwetsbaar is voor de pessimistische diagnose? Hoe Castellucci aan het oppositionele debat omtrent de avant-garde tracht te ontsnappen, zal ik bespreken in hoofdstuk 9.

1.3.3 De 'dood van de theorie van de dood van de avant-garde'

Het vorige onderdeel vertrok van de bevinding dat een *historische* benadering van de verscheiden avant-gardes noopt tot een poging om het opgehoopte materiaal te bundelen tot een meer abstracte, *filosofische* duiding van 'het' avant-gardistische project. Men neemt de avant-gardisten niet ernstig, indien men naast de kunstwerken ook hun vele manifesten niet in rekening brengt. Wanneer dit programma teruggekoppeld wordt naar hun dikwijls expliciet sociaal georiënteerde kunstproductie, dan komt er inderdaad zoiets tevoorschijn als de onderneming die Bürger heeft beschreven.

Aan het slot van het vorige onderdeel bleek dat de avant-gardistische intenties in de eindafrekening steevast uitvielen als ijdele, al te hooggestemde verwachtingen. Nu de avant-gardepolemie op zijn einde loopt, is men aanbeland op een punt waar de onzekerheid dermate is opgeschroefd, dat er onvermijdelijk een zekere nuchterheid aantreedt en pragmatische stellingnames worden geïntroduceerd. Dat blijkt duidelijk uit de keuzes die gemaakt worden voor bepaalde avant-gardedefinities, het vraagstuk waarmee de problematiek werd aangesneden (1.3.1). Ter illustratie bespreek ik het recente werk van Günter Berghaus, één van de weinige vorsers die de twee sporen heeft bewandeld. Hij publiceerde zowel gedetailleerd historisch onderzoek (*Italian Futurist Theatre 1909-1944*

[1998]) als een veel breder opgezette studie over *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies* (2005).

Berghaus hanteert kunsthistorisch-brede, kunsthistorisch-enge en kunstfilosofische perspectieven naargelang ze het best het verhaal dienen dat hij vertellen wil. Niettegenstaande de plaats die hij inruimt voor de beschouwingen van Bürger en Mann, blijft hij ook de metafoor van de voorhoede ernstig nemen. Hij gaat ze zelfs uitbouwen (17; vgl. *Italian Fut. Th.* 219). Kortom, deze onderzoeker lijkt er zich weinig aan te storen dat de historische optiek waaronder hij een deel van zijn onderzoek presenteert, ten gronde strijdig is met de filosofische benadering die op andere plaatsen zijn betoog stut. Berghaus lijkt volledigheid te verkiezen boven consistentie en wat meer is, deze aanpak wordt geaccepteerd. Ze komt overeen met andere stemmen, die onder de vorm van theoretische nabeschouwingen bij de avant-gardepolemie een gelijkaardig methodologisch pragmatisme onderschrijven. In 1995 asserteerde Bürger zelf dat de diagnose van het einde van de avant-garde meer zegt over degene die ze opmaakt, en over de tijd waarin hij leeft, dan over de avant-garde zelf en haar project ('Ende' 25).

James Harding heeft dit in zijn inleiding bij *Contours of the Theatrical Avant-Garde* (2000) nog poignanter uitgedrukt. De belangrijkste vraag aangaande de avant-garde vandaag is de winst of het verlies voor een theorie, wanneer de term verder wordt gebruikt respectievelijk geweerd. Nut, en niet het tot stand brengen van een ondubbelzinnige definitie geeft de doorslag (Harding 7). Evenwel is het pragmatisme van Berghaus, dat een dubbel methodologisch spoor wil bewandelen (kunsthistorisch én filosofisch), een onbevredigend perspectief. Het leidt tot methodologische nonchalance. De invulling van het begrip avant-garde wordt enkel afhankelijk van de persoonlijke voorkeur van de vorser op een bepaald moment van zijn betoog.

Op zoek naar vastere grond, is een herbeschouwing onontkoombaar van het kader waarin de gehele discussie werd gevoerd. Wanneer onderzoekers vandaag het begrip avant-garde wensen te repositioneren, dan pogen ze de problematiek van de dood van de avant-garde te ontzenuwen via een kritiek op de uitgangspunten van Bürgers *Theorie der Avantgarde* (bijvoorbeeld

Graver, Foster, Ørum, Hjartarson). Het boek heeft de scherpe cesuur geïntroduceerd tussen 'historische avant-garde' en 'neo-avant-garde' (ook de termen zelf worden pas vanaf Bürger gemeengoed) waarop de tweede golf avant-gardestudies is blijven verderwerken. Maar hoe relevant de vraagstelling nog is, tegelijk blijft Bürger met één been in de vooroorlogse theorievorming staan. Zijn voetnoten verwijzen in hoofdzaak naar auteurs uit de kritische theorie (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, Habermas). Op dat punt vraagt *Theorie der Avantgarde* om een grondige kritiek en een update.

Bürger bekritisieren betekent in de eerste plaats: de operatie die hijzelf aan het begin van het boek bepleit, namelijk de bestendige *historisering* van esthetische theorieën, ook op zijn gedachte toepassen. Zoals Tania Ørum in navolging van Foster benadrukt, past het pessimisme van Bürger aangaande de neo-avant-garde (door hem als 'ambachtelijk' afgedaan) perfect binnen de anticlimax die volgde op het falen van de beweging van mei '68. Dat had Bürger zelf gesuggereerd, in het nawoord bij de tweede druk. Toch was het voor hem juist een argument om het boek onveranderd te laten herverschijnen. Uit een bepaalde 'historische probleemhorizon' was het voortgekomen, en de lezer moest daar maar het zijne mee doen (134).

Volgens de critici impliceert dat de ontmanteling van zijn hele denkkader. Het zijn precies de ongeremde verwachtingen van mei '68 die door Bürger, onder de noemer van het 'organiseren van een nieuwe levenspraktijk vanuit de kunst' op de strevingen van de historische avant-garde worden geprojecteerd (Ørum 2-4). Inclusief de noodzakelijke mislukking ervan, wat de eerste avant-gardisten heroïseert maar tegelijk ook onherhaalbaar maakt. Wie na hen komt, kan hun 'tragedie' hoogstens als farce imiteren (Foster 11-14). Het begrippenapparaat dat Bürger gebruikt om het project van de historische avant-garde te presenteren, is eerder schatplichtig aan het naoorlogse linkse denken, dan aan de avant-gardisten zelf. Bijvoorbeeld het geïdealiseerde concept van een nieuwe "Lebenspraxis", dat hij opponeert aan het verdinglijkte leven van alledag. Deze idee stamt niet uit een vooroorlogs manifest, maar uit de tweedelige *Critique de la vie quotidienne* van Henri Lefèbvre, verschenen in 1947 en 1962 (Hjartarson, 'Historicizing the Historical Avant-Garde' 1-4).

Het boek van Bürger brengt aan het licht, dat het dispuut rond de avant-garde zich helemaal binnen een klassiek marxistisch kader afspeelt. Volgens Hal Foster moet een grondige kritiek op Bürgers optiek beginnen bij de tijdsconceptie van het marxisme. Enkel op die manier is een meer substantiële conclusie mogelijk aangaande het ‘dood van de avant-garde’-debat, dan de neerslachtige absolute immanentie van Mann, of de methodologische nonchalance van Berghaus.

1.3.4 De kritiek van Hal Foster: Bürgers historicisme

Verrassend genoeg heeft Bürger zijn eigen theorie niet gehistoriseerd. Misschien lag dat ook niet binnen zijn mogelijkheden. In dat geval had hij van zijn eigen benadering moeten aantonen, hoe ze gestuurd was door de preoccupaties (filosofisch en artistiek) van zijn eigen tijd. Het is uiterst moeilijk, zonet onmogelijk voor een onderzoeker om zijn eigen vooropstellingen in kaart te brengen. Maar *Theorie der Avantgarde* vangt nu net aan met de stelling dat het nodig is om elke esthetische theorie te historiseren (20-26). Volgens Foster betreft het ahistorische aspect van Bürgers benadering de *uniciteit* die hij aan avant-gardistische sleutelwerken toeschrijft, vanuit een retrospectief en teleologisch gezichtspunt. Bij haar ontstaan ontbeerde de avant-garde de zelfpresentie die Bürger eraan toekent. Duchamp trad niet op als “Duchamp”. Picasso’s *Les Femmes d’Alger* kwam niet als modernistisch meesterwerk uit het niets tevoorschijn. Al deze werken waren oorspronkelijk niet de significante doorbraken waarvoor ze nu worden aanzien, na decennia van kritische receptie, evaluatie en commentaar.

Door de avant-gardewerken niet los te koppelen van het teleologische geschiedenisverhaal waarin ze later werden ingeschreven, kan Bürger de fout maken aan de ‘eerste’ historische avant-garde een uniek en onherhaalbaar statuut toe te kennen. Het is een vergissing waarvoor de marxistische theorie uitermate gevoelig is. Hoewel ze het historicisme ook steeds heeft gethematiséerd. Marx had betoogd dat pas een vergevorderd stadium toeliet, om de waarde van eerdere ontwikkelingen te begrijpen. Zo maakt de feitelijke totstandkoming van de burgerlijke economie het

mogelijk om de antieke en feodale economie te duiden. Net zoals de bioloog beter de lichaamsbouw van de aap begrijpt, wanneer hij eerst de mens heeft bestudeerd (Foster 10). De anatomische vergelijking is revelerend. Automatisch begreep Marx 'historiseren' als het inschakelen van een fenomeen in een rechtlijnige, eendimensionale ontwikkeling. Deze tijdsconceptie was gemodelleerd naar het evolutionisme van de biologische wetenschappen uit de negentiende eeuw. Een opvatting van geschiedenis die indringend bepaald is door causale en narratieve vooronderstellingen. In hetzelfde rijtje van de 'dood' van de avant-garde passen daarom ook oudere voorbeelden, zoals de 'renaissance' van de Europese cultuur (Michelet) of de 'geboorte' van de tragedie (Nietzsche).

Een 'residu van evolutionisme' verleidt Bürger tot de conclusie dat ook de avant-garde een duidelijk onderscheiden begin- en eindfase kent. Wanneer die beginfase krachtige en geïdealiseerde programmatische contouren krijgt (het grote project om vanuit de kunst een nieuwe levenspraktijk te organiseren), dan ligt de conclusie voor de hand. De 'decadente' eindfase kan die intenties slechts onvolmaakt en karikaturaal nabootsen. Ook de historische avant-garde heeft misschien gefaald, maar haar falen was *tragisch*. Het failliet van de neo-avant-garde daarentegen viel reeds op voorhand te voorspellen, en kan dus niets meer dan een klucht zijn.

[Bürger] can only see the neo-avant-garde in toto as futile and degenerate in romantic relation to the historical avant-garde, onto which he thus projects not only a magical effectivity but a pristine authenticity. (Foster 11)

Daartegenover wil Foster een tijdsconceptie met meerdere lijnen aandraagen. De avant-garde, op eender welk moment, staat inderdaad bloot aan het gevaar van recuperatie. Men vertelt echter niet het volledige verhaal, wanneer de kunstproductie van een hele periode ondergeschikt wordt gemaakt aan de grotere historische ontwikkeling die men meent te ontwarren. Steeds zijn er 'oneigentijdsheden'. Bepaalde elementen, technieken en ideeën van de historische avant-gardisten kwamen in het begin wel tot uitdrukking, maar konden zich niet doorzetten. De herhaling ervan op een later ogenblik wordt noodzakelijk. Zo krijgen deze aspecten een nieuwe kans. Vanuit het standpunt van het heden wordt een historische interven-

tie onder een andere hoek beschouwd en kan ze met een gans andere betekenis worden beladen. Met een boutade van William Faulkner zou men kunnen stellen: “The past is not dead. It is not even past yet” (gecit. in Samuel vii).

De mogelijk ‘spectrale’ aanwezigheid van het verleden in het heden, en ook vice versa, ontleent Foster expliciet aan de tijdsconceptie van Freud (zoals ze onder de aandacht werd gebracht door Jacques Lacan). Anticipatie en reconstructie van gebeurtenissen behoren evenzeer tot het weefsel van de subjectiviteit als het ‘nu’, waarin het voortdurend wordt verondersteld te leven. In het bijzonder geldt dat voor traumatische evenementen. Een trauma ‘is’ niet een bepaalde dramatische gebeurtenis uit de levensgeschiedenis, maar wordt precies geconstitueerd door de herbeleving ervan. Gebeurtenissen kunnen plaatsvinden met ‘uitgestelde’ werking (“nachträglich”). Omgekeerd hercoderen de ervaringen van het heden de bestaande vertelling over het verleden. Daarvoor gebruikt Foster de metafoer van de ‘parallax’: een object in het visuele veld lijkt zich te verplaatsen, maar het is juist de beschouwer die van plaats is veranderd (xii, 29).

Met zijn benadering van “this is not the entire story of the neo-avant-garde” (11) wil Foster een temporeel, met name causaal en narratief verschil aanbrengen in de geschiedschrijving van de historische én de neo-avant-garde. Zijn perspectief is toonaangevend geworden voor het hedendaagse veld van de avant-gardestudies. Sascha Bru sprak in zijn inleiding op het recente colloquium *Avant-Garde Now!?* (Universiteit Gent, maart 2005) over de blijvende “(dis)continuities and untimeliness” van de avant-garde (10). Op dezelfde bijeenkomst onderstreepte Tania Ørum dat een multilineair opgevatte temporaliteit de plaats moet innemen van Bürgers al te beklemde narratief (4, 8-9).

De kritiek van Foster op de eendimensionale tijdsconceptie van het marxisme ontwortelt het denkkader van Bürger. Daarmee komt ook de hele theorievorming rond de dood van de avant-garde (van Barthes tot Mann) op de helling te staan. De nood dringt zich op een nieuw perspectief en zelfs een alternatieve tijdsconceptie uit te denken. Enkel zo kan de onmogelijke keuze worden overwonnen tussen neerslachtige totale recuperatie

(Paul Mann) of methodologische nonchalance (Günter Berghaus). Aan het eind van het vorige onderdeel liet dat dilemma zich krachtig gelden. Bij Mann ging het erom dat er geen kritische positie (of metaniveau) mogelijk is buiten de burgerlijke samenleving. Zij heeft elke dissidente positie 'altijd-reeds' voorzien en bij voorbaat gerecupereerd binnen haar eigen discursieve weefsel. Manns positie komt er eigenlijk op neer dat de eendimensionale burgerlijke tijdslijn alle mogelijke tijdslijnen van de toekomst reeds bevat, hetgeen de mogelijkheid op eender welke vorm van vernieuwing de pas afsnijdt. Berghaus gaat eenvoudigweg aan het probleem voorbij. Hij realiseert zich dat een bepaalde strekking van de avant-gardestudies, van Bürger tot Mann, het project definitief bankroet hebben verklaard. Maar dat besef lijkt hij vervolgens tussen haakjes te plaatsen, om zijn nauwgezette kunsthistorische onderzoek naar dit project te kunnen continueren. De kwestie van de eendimensionale of divergente tijdsconceptie bespreekt hij niet.

De kritiek van Foster nodigt uit tot een benadering waarin een filosofische behandeling van het avant-gardistische project kan samengaan met een kunsthistorische bespreking van de individuele kunstwerken, zonder dat de dilemma's van de eerste lijn fataal blijken voor het opzet van de tweede. De feitelijkheid zelf van de theatergeschiedenis kan filosofische paradoxen voortbrengen. In deze studie komt dat aan het licht, wanneer de problematiek van de dood van de avant-garde op de spits gedreven wordt. Dat gebeurt in het volgende onderdeel aan de hand van één avant-gardistische figuur, de Franse dichter, theatermaker en essayist Antonin Artaud (1896-1948). De paradox van de 'veralgemeende transgressie' die het resultaat daarvan vormt is het uitgangspunt voor het centrale gedeelte van mijn tekst (hoofdstukken 5 tot 8). De oplossing, of misschien beter: uitwijkmogelijkheid, die aan de paradox geboden wordt, zal aan bod komen in elk hoofdstuk van het centrale gedeelte. Ze wordt eerst op een algemeen niveau in hoofdstuk 4 (over zelfverwijzing) ingeleid. Ten slotte zal ik aan de hand van een grondig doorgelicht begrip van de avant-garde en haar aporieën, de bespreking van een 'hedendaagse avant-gardist' zoals Romeo Castellucci kunnen aanvatten.

1.4 Artaud als absolute transgressor

Heeft dit hoofdstuk reeds een treffende definitie voortgebracht van de theatrale transgressie, volgens de verhelderingen die aan het begin werden geëist? Ja en neen. Het is onderweg duidelijk geworden dat het concept op twee onderscheiden manieren kan worden geïnterpreteerd, maar elk van beide stelt aanzienlijke moeilijkheden. Wordt ‘transgressie’ beperkt tot de inhoud van hetgeen zich op de scène voordoet, dan zijn er dramatische transgressies te melden gedurende de hele theatergeschiedenis (1.2). Tegelijk is het begrip in die betekenis te weinig krachtig. Het moet verder theoretisch worden bepaald maar boet daarmee aan verklarende kracht in. Indien ‘theatrale transgressie’ daarentegen wordt begrepen als de overtreding van de theaterwetten zelf, in plaats van concrete buitentheatrale wetten gerepresenteerd op het podium, dan komt er een heel ander beeld tevoorschijn. De scenische transgressie kan gelijk verbonden worden aan het optreden van de avant-garde. Het concept omspannt in dat geval wél een substantieel deel van de theatergeschiedenis, met name de twintigste eeuw, maar roept andere problemen op. Precies de waarde ervan als historische categorie wordt aangetast wanneer die categorie zich als omvattend project laat uitkristalliseren.

Deze studie probeert aan beide definities van de transgressie én hun problemen recht te doen. In de eerste plaats zullen dramatische transgressies worden besproken onder een heel concrete optiek. In de hoofdstukken 5 en 6 staan de opvoeringsplannen centraal van een twintigste-eeuwse avant-gardist, aangaande een selectie van toneelstukken waarin dramatische transgressies sterk worden geaccentueerd. Ten tweede wordt in hoofdstuk 7 de scenische transgressie behandeld, binnen het kader van ‘het’ avant-gardistische project zoals uitgedrukt door diezelfde twintigste-eeuwse avant-gardist, namelijk Antonin Artaud. In mijn afsluitende analyse van Romeo Castellucci’s recente werk is de vraag aan de orde hoe het onderscheid tussen dramatische en scenische transgressie zich laat gelden in de hedendaagse theaterproductie.

Waarom Artaud? Hoe ontsnapt hij aan de aporieën van de historische avant-garde? Hij ontsnapt er niet aan, dat spreekt vanzelf. Artaud was zijn hele leven op zoek naar een onassimileerbare en absoluut oorspronkelijke

vorm van theatermaken. Tenminste, volgens de invloedrijke interpretatie van Jacques Derrida. Pas in enkele performances en radio-opnames aan het eind van zijn leven zou hij deze ‘verwerklijken’, maar in een hoogst zelfdestructieve vorm. Zijn streven heeft de verspreiding ervan niet geschaad. Artauds ‘absoluut oorspronkelijke’ stem is nu overgeleverd aan het zilveren schijfje en de muziekmaatschappij die het heeft uitgegeven. De klanken die hij met veel moeite heeft uitgestoten werden door een computer in minuscule stukjes gehakt, zodat de onherhaalbaarheid ervan ad nauseam kan worden gereproduceerd in digitale kwaliteit (het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu* is eveneens beschikbaar op <http://www.ubu.com/sound/artaud.html>). Ook voor Artaud zijn de aporieën van de avant-garde ten volle van kracht.

Uit het vorige onderdeel bleek dat de paradoxen van de avant-garde samenhangen met een welbepaalde conceptie van de tijdlijn. Tot op bepaalde hoogte kunnen ze met alternatieve tijdsconcepties worden tegengegaan, volgens de avant-gardestudies heden ten dage. Het werk van Artaud is de uitgelezen aanleiding om zo’n alternatief te formuleren.

Reeds in de eerste formuleringen van de dood van de avant-garde werd erop gewezen dat het begrip op zich een tegenstrijdigheid bevat. De eerdere citaten uit de argumentatie van Barthes en Enzensberger moeten op dit ogenblik worden aangevuld met die van Adrian Marino, omdat hij aantoont dat deze tegenstrijdigheid kan worden getypeerd als een *zelfverwijzende paradox*. De avant-garde is een radicaal project. Ze wil in principe alle heersende conventies op hun kop zetten. Dat geeft een logische onmogelijkheid: de wil om elke wet te transgresseren kan niet sluitend worden geformuleerd, omdat ze dan precies tot een nieuwe wet aanleiding geeft. Die op zijn beurt moet worden overtreden, door transgressie van het transgressieve programma zelf. De terugkeer tot de maatschappelijke en esthetische orthodoxie als noodzakelijke evolutie van het avant-gardistische project! Waarop die orthodoxie opnieuw moet worden getransgresseerd, enzoverder. Zoals in de logica welbekend treedt er een oneindige regressie op, of een paradox. Eén van de vele formuleringen waarmee Mann de avant-garde dood verklaart, luidt niet toevallig “death by logic” (71).

Wat de avant-garde de genadeslag toebrengt, is de onontkoobaarheid van de zelfontkenning, van de onmogelijkheid om zijn eigen formule ‘breken met’ te overleven. (Marino 107, gecit. en vert. in Drijkoningen 20)

Bij de avant-gardisten zelf komt het dikwijls niet zo ver. Van Doesburg wil al snel een einde stellen aan de ‘destructieve fase’, en beginnen met de heropbouw. Dat lijkt ook de strekking van de avant-gardetheorie, tenminste bij Bürger en de zijnen. Ze onderkennen de transgressieve natuur van het avant-gardistische project, maar maken er onmiddellijk de fundering van een *nieuwe* levenspraktijk aan vast.

De overblijvende oplossing gaat de confrontatie aan met het geradicaliseerde programma van de avant-garde, of met ‘de breuk omwille van de breuk’. Blijft er werkelijk niets anders over dan de blinde muur van een paradox, wanneer de transgressie wordt veralgemeend tot programma? Is het denkbaar om de wetsschennis tot wet te verheffen?

Deze filosofische vraag is in dit onderzoek enkel van belang, voor zover ze aan een theaterpraktijk en aan concrete theatrale transgressies gelieerd blijft. Daarom wens ik ze te beantwoorden binnen het kader van eerst een historische en vervolgens een actuele theateronderzoeking. Respectievelijk staan Antonin Artaud en Romeo Castellucci centraal. Gezien het methodologisch om twee verschillende soorten studies gaat, verkies ik de blik aanvankelijk uitsluitend op Artaud te richten (zie 2.3). Het volledige traject dat met deze avant-gardist zal worden doorlopen, kan ten slotte in het laatste hoofdstuk onder het heel andere licht van het hedendaagse theater worden beschenen.

Onder de leden van de historische avant-garde, heeft Artaud het meest verregaand gepoogd om de artistieke schending te veralgemenen. Die uitdrukking werd ook door Giorgia Bongiorno aangewend om zijn opzet te karakteriseren (“la transgression généralisée de tout espace traditionnel de l’art occidental” [54]). Ze dient al langer als pasmunt binnen de secundaire literatuur, zij het in andere verwoordingen. “Artaud was paradox made flesh”, schrijft de samensteller van *Artaud on Theatre*, Claude Schumacher (xxi).

Zijn hele leven en werk brengen de tegensprekelijkheden aan het licht die in zulke aanduidingen worden samengebald. Gedurende 17 jaar was hij als acteur, regisseur en zelfs would-be producent intensief bezig met theater en film. Die carrière begint bij zijn aankomst, als vijftientigjarige jongeman, in de theaterschool van Charles Dullin (1921) en loopt tot aan zijn psychiatrische internering (1937). Het weerhield hem niet om diezelfde kunstvormen genadeloos te bekritisieren en te beschimpen. Hij schreef zo vele gedichten, essays, prozateksten en brieven dat men er 26 delen *Œuvres complètes* mee kon vullen (die nog onvolledig zijn). Maar al in het eerste deel valt te lezen dat “Toute l’écriture est de la cochonnerie” (OC 1*: 100). Zijn tekeningen ten slotte, die sinds zijn dood in grote musea zijn geëxposeerd, weigerde hij categoriek als kunst te erkennen (Scheer 1-2).

Volgens de recentste uitgeefster van Artauds geschriften, Évelyne Grossman, is de idee van Artaud als absolute rebel reeds geslonken tot een cliché. In contrast daarmee wenst ze, niet toevallig weer in de lijn van Foster, zijn voortdurende oneigentijdsheid te benadrukken.

Il faudrait reconnaître à tout écrivain un droit à l’inactualité, lui permettre d’échapper aux injonctions du type: votre œuvre a-t-elle encore quelque chose à nous dire? La question irlandaise? Interrogez Joyce! Le droit des femmes? Voyez Virginia Woolf! La révolte? Lisez Antonin Artaud... (Grossman 7)

Toegespitst op de podiumkunsten schijnt de titel van dit boek, *Het antitheater van Antonin Artaud*, voldoende gerechtvaardigd. Artaud heeft het programma opgesteld voor niets minder dan een antitheater (vgl. Schumacher xx). Dat heeft hij raak verwoord in een manifest dat verscheen in het kader van zijn eerste welomschreven theaterproject, het Théâtre Alfred Jarry (1927-1930): “Le Théâtre Alfred Jarry [...] se propose par des *moyens spécifiquement théâtraux* de contribuer à la ruine du théâtre tel qu’il existe actuellement en France” (2: 39). Hoe moet een theater worden gedacht, dat het theater weigert? Hoe zal het theater eruitzien nadat het vernietigd werd ‘met *specifiek theatrale middelen*’?

Tegen de achtergrond van de eerder geschetste problematiek van de dood van de avant-garde, kan Artauds interventie als volgt worden gekenmerkt.

Barthes merkte sarcastisch op, dat “en dépit des apparences, l’avant-garde est une affaire de famille” (‘Le théâtre fr. d’avant-g.’ 298). Een burgerlijke familie, welteverstaan. Het weerspannige imago van de avant-garde is slechts voor de helft aan haar eigen provocaties te wijten. Pas met de gechoqueerde reacties van de burgerlijke toeschouwers erbij is het plaatje compleet. De burgerlijke nestbevuilers hebben nood aan een burgerlijk nest om te bevuilen. Dat heeft Senelick, Graver en Drijkoningen tot de vaststelling geleid dat het theater, of de performatieve sfeer in het algemeen, de natuurlijke biotoop van de avant-gardisten is. Pas in een performatieve context verkrijgt de schandaliserende ingreep zijn juiste betekenis. Dan treden de tegenreactie en de agitatie op, waarom het de oproerlingen te doen is (Senelick 16, 24; Graver, *Aesthetics* 94; Drijkoningen 28).

Bij implicatie is de destructie van gangbare esthetische codes binnen een gegeven avant-gardistische context, bijvoorbeeld een futuristische serata, steeds samen met zijn receptie te begrijpen (het geschoffeerde publiek in de Italiaanse schouwburgen). Maar dan constitueren de geschonden conventies, de transgressies én het geschokte publiek samen een nog groter spektakelstuk, namelijk de opvoering van het avant-gardistische schandaal als zodanig. Precies tegen dit spektakel heeft Artaud willen reageren door middel van de veralgemeende transgressie. Het voornemen, kortom, om het transgressieve spel van de avant-garde te transgresseren.

In het middelpunt van deze studie staat de vraag naar de betekenis van de esthetische transgressie, binnen de particuliere context van de veralgemening ervan door Artaud. Dat is een kunstfilosofische vraag met betrekking tot het theater. De methodologische bemerkingen die aansluiten op deze inleiding (hoofdstuk 2) expliciteren waarom ik een *kunstfilosofische* vraag zal onderzoeken aan de hand van een *historische* figuur zoals Artaud. De moeilijkheden die voortkomen uit zo’n tweeledige opzet zullen worden aangekaart. Zowel aan de zijde van de wijsbegeerte, als aan die van de theaterhistoriografie. Die tweede discipline zal uiteindelijk mijn belangrijkste methodologische pijler vormen.

Eerst vergt mijn vraagstelling een reflectie omtrent de veralgemeende transgressie en de zelfverwijzende paradox als zodanig. Maar hoe kan men nu veralgemeningen maken over figuren die zich tégen elke wet

kanten? Weigeren ze ook niet de wetmatigheden van de interpreterende ratio? Riskeert mijn betoog niet in dezelfde paradoxen te verzeilen die als onderwerp waren gekozen? Ik probeer met dit onderzoek een pad te bewandelen waarbij paradoxaliteit niet onmiddellijk als een fataal bezwaar moet worden aanzien. Het lijkt mij namelijk nadelig om op voorhand aan Artaud, zelfs indien hij beschouwd wordt als een absolute transgressor, een ‘woeste singulariteit’ toe te schrijven zoals enige poststructuralistische commentatoren hebben gedaan (Derrida, ‘La parole soufflée’ 255; Kristeva, ‘Le sujet en procès’ 55). Op die wijze wordt hij aan elke context onttrokken. Het statuut van absolute uitzondering verzelfstandigt ‘Artaud’ tot een volstrekt onvergelykbare gebeurtenis binnen de kunstgeschiedenis, die men enkel vanuit de verte kan aanschouwen. Dan kan men enkel met Susan Sontag concluderen dat “he remains fiercely out of reach, an unassimilable voice and presence” (‘Approaching Artaud’ 70; vgl. Weber 22).

Mijn wens om Artaud *niet* te bespreken als een geïsoleerd fenomeen geeft nog geen uitsluitsel over het domein van de westerse ideeëngeschiedenis waarbinnen hij gesitueerd dient te worden. Moet er eerst een soort filosofische geschiedenis van de veralgemeende transgressie worden geschreven? Of volstaan de elementen waarnaar hijzelf in de marge verwijst? (het gnosticisme, Sade, enkele elizabethaanse toneelstukken).

In het volgende onderdeel wordt de keuze beargumenteerd voor een beknopt overzicht van het antinomisme in de religiegeschiedenis, dat het onderwerp zal vormen van hoofdstuk 3. De argumentatie die daar zal worden gegeven, laat toe om de problematiek van de veralgemeende transgressie op een abstracter niveau te formuleren. De zelfverwijzende paradox zal op die manier zorgvuldiger kunnen worden uitgelicht. Zo wordt het in hoofdstuk 4 mogelijk om het probleem van de zelfverwijzende paradoxen in het middelpunt van de belangstelling te plaatsen.

1.5 De voorgeschiedenis van Artaud

Artauds positie als absolute transgressor lijkt op het eerste gezicht weinig uitstaans te hebben met enige vorm van traditie. Integendeel, wie hem in een traditie inlijft, riskeert de ontkrachting van zijn werk, zoals blijkt

uit de hagiografische literatuur die rond Artaud is ontstaan. In die logica zou hij de laatste schakel vormen aan een ketting van ‘waanzinsoëten’: Hölderlin, Nerval, Nietzsche... (Een idee waartoe hij zelf aanleiding heeft gegeven in zijn laatste essay, *Van Gogh ou le suicidé de la société* [1947; OC 13: 18, 28, 59].)

De ontkrachting van zijn werk via de verheerlijking van de waanzin was de reden waarom Derrida en Kristeva insisterden op zijn ‘woeste singulariteit’. De veralgemening van de transgressie betekent een onmiddellijke aanval op de idee van de wet als zodanig (antinomisme). Dus impliceert het ook een offensief op elke historische wetmatigheid en op elke vorm van overlevering. Het afschaffen van de heersende wet lijkt geen beginsel dat men aan zijn volgelingen zou willen aanleren. Hoogstens wordt het in gedachte gehouden als het historisch singuliere moment waarop de *nieuwe* wet werd gesticht. Zoals de Franse Revolutie, bijvoorbeeld, niet omwille van haar blinde destructieve woede wordt herdacht, maar omdat toen de Republiek werd gesticht.

‘Antinomisme’, het ontkennen van de wet in meer of minder extreme mate, wordt erkend als een filosofische en theologische gedachte, en zelfs als een stroming. De bekendste vertegenwoordiger ervan is Paulus. De houding van Paulus tegenover de joodse godsdienst in het algemeen, en de wet van Mozes in het bijzonder, was uiterst dubbelzinnig. Ze leidde enerzijds tot grote voorzichtigheid. De Handelingen van de Apostelen vertellen hoe hij bewijst aan de joodse gemeenschap dat ook hij “doet wat de wet voorschrijft” (21.15-26). Anderzijds kon die voorzichtigheid niet de fundamentele overtuiging verhullen, dat Christus de wet van Mozes had opgeheven en vervangen door het gebod tot liefde (Rom. 13.10). De dubbelzinnige houding van Paulus bleek het beginpunt te zijn van een reeks theologische disputen tijdens de kerkgeschiedenis.

Het verwijt van antinomisme vormde dikwijls het absolute hoogte- of dieptepunt in het proces tegen een ketterse beweging. In de eerste eeuwen na Christus viel die twijfelachtige eer aan de gnostici te beurt. Daarna werden er tussen de dertiende en de zestiende eeuw verschillende christelijke sektes beticht van bewuste veronachtzaming van de religieuze en sociale gebruiken. Ze werden samen benoemd als de Broederschap

van de Vrije Geest. In de zestiende eeuw werd de term 'antinomisme' in Martin Luthers pamflet *Wider die Antinomer* (1539) geïntroduceerd. Het was deel van een redetwist met Johannes Agricola over de plaats die de wet bekleedde ten opzichte van het geloof. In dezelfde periode werd de joodse gemeenschap dooreengeschied door het optreden van de zelfverklaarde messias Sabbatai Sevi.

De beschuldiging van antinomisme is nog veel vaker gerezen (zie 'Antinomianism'). De belangrijkste bedoeling van bovenstaande opsomming is de continuïteit te illustreren van zo'n onmogelijke stroming als het antinomisme, dat de wetsschennis verheft tot wet. Het is trouwens ook mogelijk om de lijn verder te trekken buiten de kerkgeschiedenis, bijvoorbeeld door D.A.F. de Sade (1740-1814) tegen het licht te houden als antinomialist. Maar in hoofdstuk 3, dat een kader dient te schetsen voor Artauds versie van de veralgemeende transgressie, zullen niet al deze figuren worden behandeld. Ten eerste zou een uitvoerige bespreking van de allergrootste namen, zoals Paulus of Sade, zo'n contextualiserend hoofdstuk uit evenwicht brengen. Een voldragen presentatie van de paulinische theologie zou de andere antinomialisten overschaduwden met veel omvangrijkere vraagstukken dan het antinomisme. Zijn leer gaat snel aan de transgressieve component voorbij, om zich helemaal op de nieuwe wet van de liefde te richten. Bij Sade speelt een vergelijkbaar nadeel. Hij is misschien de meest bekende antinomialist uit de westerse ideeëngeschiedenis, maar zeker niet de meest ondubbelzinnige.

Bovendien wil het bedoelde hoofdstuk enkel de gedachte van het antinomisme inleiden. Er wordt geen aanspraak op exhaustiviteit gemaakt. Niet zozeer de geschiedenis van het antinomisme staat hier op de voorgrond, maar zijn wezenlijke kenmerken. Daartoe volstaat het om twee bekende bewegingen te overlopen: het gnosticisme en het sabbatianisme. Het overzicht van het antinomisme zal uitwijzen dat de gedachte van de veralgemeende transgressie een bijzondere logische structuur blijkt te bezitten, met name de zelfverwijzende paradox. De wijsgerige kenmerken van het antinomisme vallen binnen dezelfde problematiek als de reeds besproken dood van de avant-garde. Het vierde hoofdstuk zal pogen om deze knoop op een breder plan te tillen.

Hoofdstuk 2

Methodologische voorbemerkingen

Dit onderzoek beweegt zich op het raakvlak van filosofie en theaterwetenschap. Het is een kunstfilosofisch onderzoek naar theatrale transgressie, aangepakt op theaterhistoriografische wijze. In de inleiding werd aangegeven hoe die gemengde opzet zich uitdrukte op het vlak van de vraagstelling. Ook methodologisch roept een filosofische vraag naar het theater die via de theaterhistoriografie wordt behandeld, heel wat vraagtekens op. De gekozen weg mag dan strikt genomen tot de theaterwetenschap behoren, onvermijdelijk zullen er filosofische argumenten doordringen in het betoog. Omgekeerd is het einddoel om een kunstfilosofisch antwoord te bieden op een kunstfilosofische vraag, maar zal de theorie van het theater nooit uit het zicht verdwijnen.

In dit hoofdstuk worden drie grote methodologische vraagstukken aangepakt. Eerst is de vraag aan de orde hoe mijn benadering zich verhoudt tegenover de dominante, poststructuralistische receptie van Artaud. Doorgaans wordt hij inderdaad als een geïsoleerd fenomeen beschouwd, een 'woeste singulariteit' (Derrida). Ook werd Artaud, binnen de context van het Franse en Amerikaanse poststructuralisme, voornamelijk als een filosofische gebeurtenis ontvangen. Niet als een gebeurtenis van de theatergeschiedenis.

Niettemin is het mogelijk dat er binnen deze receptie belangwekkende resultaten werden bereikt over de thematiek van de veralgemeende transgressie. Daarom zullen de kenmerken en de moeilijkheden van de filosofische Artaudreceptie overlopen worden. Een poging om de moeilijkheden op te lossen resulteert in een schets van de te volgen weg, die enerzijds dóórheen de poststructuralistische paradoxen wenst te breken, anderzijds dat wenst te doen op een theaterhistoriografisch goed onderbouwde manier.

De theaterhistoriografie biedt specifieke problemen die om een afzonderlijke bespreking vragen. In het tweede onderdeel van dit hoofdstuk wordt een stand van zaken opgemaakt met betrekking tot de methodologie van de

theatergeschiedschrijving. Het kader moet worden verhelderd van het onderzoek naar het project-Artaud, dat een gebeurtenis of een reeks gebeurtenissen van de theatergeschiedenis uitmaakt. In het bijzonder zal worden aangegeven van welke soorten bronnen is gebruikgemaakt, en welke andere contextuele factoren in rekening werden gebracht. Om te komen tot een evalueatie van het project-Artaud leek een veldonderzoek in het eigentijdse theater de ideale toetssteen. Een onderzoek gevoerd aan de hand van Artauds theaterpraktijk kan op geen betere manier worden afgerond, dan door Artaud aan de praktijk 'terug te geven'. Dat betekent, zijn concrete erfenis voor deze praktijk te onderzoeken. In het laatste hoofdstuk zal dat gebeuren aan de hand van het theater van de Societas Raffaello Sanzio. Het theaterwetenschappelijke onderzoek naar hedendaagse theatervoorstellingen stelt eveneens een reeks methodologische problemen, die in het derde en laatste onderdeel aan bod komen.

2.1 Problemen van de poststructuralistische Artaudreceptie

D'ailleurs, on a tort de parler de manifeste, il y a trop de manifestes et pas assez d'œuvres. Trop de théories et pas d'actions [...]. Je dois faire simplement un papier technique et explicatif pour dire ce que je veux réaliser et comment je compte le réaliser.

Artaud aan André Roland de Renéville,
26 juli 1932 (OC 5: 85-86)

Zoals aangekondigd aan het eind van hoofdstuk 1, wordt er in dit onderzoek niet onmiddellijk naar de gangbare literatuur over Artaud gegrepen om licht te werpen op het thema van de veralgemeende transgressie. De vertrekpunten van het traject worden gekozen uit domeinen die op het eerste gezicht niet, of slechts vanuit de verte gerelateerd zijn aan Artaud: de religiegeschiedenis (hoofdstuk 3) en de filosofie van de wiskunde (hoofdstuk 4). Is de behandelde problematiek dan zo slecht vertegenwoordigd in de

Artaudcommentaar? De hoofdzakelijk poststructuralistisch georiënteerde receptie van Artaud kan vanuit mijn standpunt als problematisch worden gekenmerkt. Eerst zal worden verduidelijkt uit welke teksten en contexten ze precies bestaat.

2.1.1 De vroege receptie van Artauds œuvre

De receptie van Artaud gaat vandaag nog steeds terug op de opstellen die gepubliceerd werden door prominente poststructuralistische denkers in de tweede helft van de jaren zestig en zeventig. Het is niet alsof enkel aan de poststructuralisten de eer toekomt van Artaud te hebben ontdekt. De eerste, turbulente fase van de Artaudlectuur kan gereconstrueerd worden aan de hand van de publicaties van Alain en Odette Virmaux (*Artaud: Un Bilan critique*, 1979) en van Riccardo Bonacina (*Artaud, il pubblico e la critica*, 1984).

In het eerste decennium na Artauds overlijden (op 4 maart 1948) vond er volgens Bonacina een ‘explosie van de mythe Artaud’ plaats, die een rationele interpretatie van zijn werk verhinderde (128, 131). De wildgroei aan roddels en oneigenlijke verhalen kwam voort uit verschillende, onderling vervlochten factoren. Allereerst het bijzonder zichtbare gedrag van Artaud te Parijs in zijn laatste twee levensjaren, vanaf zijn terugkeer uit de psychiatrie in mei 1946. Zonder een beroep te doen op de vele verhalen over de zonderlinge dichter-patiënt, kan er gewezen worden op twee voorname gebeurtenissen die zijn naam in het publieke bewustzijn hebben gegriffeld. Ten eerste, zijn voordracht in het Théâtre du Vieux-Colombier op 13 januari 1947, *Histoire Vécue D'ARTAUD-MOMO*, volgens de vele aanwezigen een performance van een onhoudbare intensiteit (zie 5.1.4). Ten tweede, de hevige polemiek in februari 1948 rond het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*. De productie was reeds 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 (zie Artaud, OC 13: 65-118; Bonacina 111-119).

Na zijn dood werden de kiemen van de mythevorming die Artaud zelf had gezaaid, duizendvoudig versterkt door de sensatiepers en vervolgens door een jarenlange betwisting van zijn intellectuele erfenis. Enkele weinig scrupuleuze redacteurs beseften dat er goed geld te verdienen viel aan een zo kwalijke figuur als Artaud. Het resultaat waren krantenkoppen in de trant van: “L’homme qui a révolutionné Paris, Antonin Artaud, est le fils d’une femme et d’un démon” (*Paris-Soir* 14-02-1948, gecit. in Bonacina 7). Een dergelijke schandaalsfeer was weinig bevorderlijk voor een kritisch onderzoek van zijn teksten zelf. Een tweede en nog veel sterkere stoorzender was de twist die reeds begon op de dag van Artauds begrafenis, tussen enerzijds de familieleden en wettelijke erfgenamen, anderzijds de ‘vrienden’ van Artaud.

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. In 1950 werd de oprichting aangekondigd van de Société des amis d’Antonin Artaud door zijn zus Marie-Ange Malausséna. Enkele dagen later 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. De affaire culmineerde in het publicatieverbod (uitgaande van de familie) voor het eerste deel van de *Œuvres complètes*. Pas in 1956 kon het verschijnen. De laatste delen van dit verzameld werk zijn vandaag nog steeds niet vrijgegeven voor publicatie. Wellicht heeft dit Gallimard genoopt tot de uitgave van de eendelige *Œuvres* (2004). De furieuze reactie van Derrida op die publicatie kan beschouwd worden als de laatste oprisping van de affaire-Artaud (zie *Le Monde* 8-10-2004; *Le Quinzaine littéraire* 885).

Het uitgangspunt van de twist moet kort worden toegelicht, omdat het Artaud op een treffende manier kan situeren binnen de problematiek van de avant-garde. Volgens de ‘vrienden’ was Artaud de figuur die, met name in zijn laatste levensjaren, op een vehemente manier zijn weigering had geuit van alle sociale, religieuze en taalkundige conventies (Bonacina

134). Zijn 'erfgoed', niets minder dus dan de veralgemeende transgressie, kon onmogelijk worden gerecupereerd aan de hand van een katholieke uitvaartceremonie en een kleinburgerlijke familievertelling over de uiteindelijk toch goede en oprechte zoon en broer Antonin Artaud, met bijbehorend publicatiebeleid. Roger Blin schreef in het tijdschrift *K* (dat samen met het tijdschrift *84* verantwoordelijk was voor een deel van de polemiek tegen de familie):

Le grand crime serait que nous permettions que son œuvre serve à *enrichir la vie intérieure* ou le patrimoine littéraire français. ('Lettre à Alain Gheerbrant', *K* 1-2 [1948]: 19, gecit. in Bonacina 134)

De polarisering omtrent Artauds erfenis had misschien principiële uitgangspunten, maar vooral perverse gevolgen. De 'vrienden' kunnen het publicatieplan van de *Œuvres complètes* niet uitvoeren door de tegenstand van de familieleden. Zij hebben op hun beurt weinig verweer tegen de kleinschalige wildpublicatie van teksten, gedichten en brieven bij literaire uitgevers en tijdschriften van geringe oplage (een ontwikkeling die uitstekend werd gedocumenteerd door Bernd Mattheus in zijn Artaudbiografie, 522-532). Het onmiddellijke gevolg is dat er tijdens de jaren vijftig van de zo roemruchte schrijver Artaud, slechts een handvol publicaties beschikbaar zijn. Van de essaybundel *Le Théâtre et son Double*, doorgaans als zijn hoofdwerk beschouwd, waren er minder dan 2000 exemplaren in circulatie. Vrijwel onvindbaar zijn de andere essays, dichtbundels en prozateksten uit de productieve interbellumperiode. Zijn literaire imago is vrijwel volledig afhankelijk van wat iedereen over hem vertelt (zoals vermeld bestond dat uit een hoop vreemde verhalen en roddels) 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) (een overzicht van uitgevers en oplages bij Bonacina 139-140).

Verschillende factoren bemoeilijken een vruchtbare kritische receptie van Artaud in het eerste decennium na zijn dood. Er is de negatieve imagovorming ten gevolge van zijn leven en werk tijdens de laatste jaren; de verscherping daarvan door de sensatiepers; de betwisting van

zijn nalatenschap; en ten slotte de moeizame publicatie van zijn teksten. Niettemin zijn de zaden voor een mature kritische traditievorming wel aanwezig in deze roerige periode. In 1955 taxeert André Veinstein hem al correct als een voorname theatervernieuwer (*La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 1955). De eerste secundaire werken, die volledig aan hem gewijd zijn, worden geschreven door Georges Charbonnier (*Essai sur Antonin Artaud*, 1959) en de met Artaud bevriende acteur Jean Hort (*Antonin Artaud, le suicidé de la société*, 1960). Ten slotte verschijnen er omvangrijke themanummers van tijdschriften, zowel vanuit theaterhoek (*Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23, mei 1958) als vanuit literaire hoek (*Le Tour de Feu* 63-64, december 1959).

Het ongunstige milieu voor Artauds oeuvre zorgt ervoor dat de poststructuralistische denkers, hoewel niet de ontdekkers ervan, toch de eersten zijn geweest om het op een collectieve en systematische manier te belichten. Daarom heeft hun presentatie ook de diepste stempel nagelaten. De ontwikkeling ervan verliep min of meer gelijktijdig met de publicatie van Artauds *Œuvres complètes* vanaf 1956. Het contract met Gaston Gallimard werd nog door de auteur zelf ondertekend, kort voor zijn overlijden in 1948. Aan Paule Thévenin (1923-1993), die bevriend was geraakt met Artaud in 1946, werd de editie toevertrouwd. Algauw zou het haar levenswerk worden. Wanneer *Tel Quel* in 1965 het eerste essay van Derrida over Artaud publiceert ('La parole soufflée'), kan hij reeds putten uit de eerste vijf delen, die Artauds belangrijkste teksten voor en over het theater bevatten.

Een eerste aanwijzing voor de coherentie van de poststructuralistische receptie is dat ze zowel persoonlijk als chronologisch nauw verweven is met de *Œuvres complètes*. Het tweede opstel van Derrida over Artaud, 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation' (1966), is aan Thévenin opgedragen. Er worden talrijke ongepubliceerde fragmenten aangehaald, die naar alle waarschijnlijkheid door haar zijn gecommuniceerd. Ook aan haar opgedragen is 'La pensée émet des signes' door Philippe Sollers (1964), leider van de telquelisten. Het betekende de start van een collectieve Artaudlectuur door de Tel Quel-groep, die haar hoogtepunt vond in het colloquium te Cerisy van 1972, gewijd aan Bataille en Artaud (Bonacina 194). Verdere belangrijke essays uit de receptie – zoals 'Le schizophrène et

le mot' van Gilles Deleuze (1968) en 'Le sujet en procès' van Julia Kristeva (1973), de echtgenote van Sollers – zijn eveneens schatplichtig aan de volumes die Thévenin tijdens de jaren zestig had doen verschijnen. Zowel het tweede essay van Derrida als dat van Deleuze verschijnen in *Critique*, naast *Tel Quel* het andere grote tijdschrift van de poststructuralistische kring. Michel Foucault kent aan Artaud een ereplaats toe in de laatste bladzijden van *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) (Carrette 53-55). Ten slotte neemt Artaud, en in het bijzonder zijn uitdrukking "corps sans organes" een sleutelpositie in binnen het tweedelige *Capitalisme et schizophrénie* van Gilles Deleuze en Félix Guattari (1972 en 1980; vgl. Scheer 27-28).

De vermelde teksten maken het centrum uit van wat in deze studie als de poststructuralistische receptie van Artaud zal worden aangeduid. Eerder al werd ze als zodanig gekenmerkt (Goodall 217-220; Carrette 53; Scheer 2; Bonacina 200). Ook in bibliografische overzichten komt ze gegroepeerd voor (Grossman 1771, Mattheus en Pichler 5-7, Brauneck 513-514). Aan de periferie ervan bevinden zich een aantal opstellen die niet rechtstreeks met de poststructuralistische Artaudreceptie gelieerd zijn. Niettemin vertonen ze met de eerder genoemde auteurs een sterke thematische verwantschap. Tot die teksten behoort het vroege artikel van Maurice Blanchot, 'La cruelle raison poétique' (1958); een lezing van en een interview met Jean-Paul Sartre uit de periode 1966-67, beide gepubliceerd in het Brusselse tijdschrift *Le Point*; 'Approaching Artaud' (1973), de inleiding die Susan Sontag schreef voor *Selected Writings of Antonin Artaud* (1976); en ten slotte de zeer korte tekst van Heiner Müller uit 1977, 'Artaud, die Sprache der Qual', opgenomen in *Material* (1989).

Twee grote lijnen typeren de opgesomde commentaren. In alle teksten is de biografie van Artaud nadrukkelijk aanwezig. Daardoor wordt ook één bepaald soort werk van Artaud benadrukt. Ten tweede blijven de in hoofdzaak poststructuralistische lectures dicht bij Artauds eigen terminologie. Beide aspecten wil ik hieronder nader toelichten.

2.1.2 Het uitzonderingsgeval Antonin Artaud

Artauds ziektegeschiedenis schijnt voor de meeste commentatoren onvermijdbaar te zijn. Zoals Hanspeter Plocher al in 1974 vaststelde, wilden critici graag de vreemdsoortigheid van zijn theatertheorieën weerspiegeld zien “in der tragischen Biographie ihres Profeten” (*Der lebendige Schatten* 12). Daaruit volgt een voorkeur voor de teksten die zijn waanzin en lijden op de meest directe en expliciete manier aan de oppervlakte brengen, met name de notities die hij in verschillende klinieken maakte tijdens zijn internering tussen 1937 en 1946 (17). Er is ook veel aandacht voor de enkele ‘performances’ waarin hij zijn lijden ‘ensceneerde’ (zie 5.1.4). De bekende voorbeelden zijn de lezing over ‘Le Théâtre et la Peste’ (1933) waarin hij uitgebreid de kwellingen van een pestlijder naspeelde (*OC* 4: 279-280; 5: 146-149, 281) en vooral twee naoorlogse gebeurtenissen, de voorstelling *Histoire Vécue D’ARTAUD-MOMO* (1947) en het onuitgezonden radio-programma uit hetzelfde jaar, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (13: 65-118).

De focus op biografie en teksten, voornamelijk met betrekking tot de periode na zijn internering, zorgt ervoor dat Artauds vroegere verwezenlijkingen in film en theater naar de achtergrond worden geschoven. Artaud wordt gelezen als filosoof, of als ruw filosofisch materiaal, en niet als theatermaker. Bonacina maakt zelfs gewag van een poging tot ‘ideologische annexatie’ door de Tel Quel-groep. Hij volgt daarin de kritiek die Gérard Durozoi in 1972 uitte op de vrijpostigheden van sommige telquelisten ten aanzien van Artaud, met name Guy Scarpetta (Durozoi 202, Bonacina 194). Wanneer men de inhoudstafels van hedendaagse anthologieën bekijkt, zoals het recente en toonaangevende boek van Edward Scheer, dan lijkt het zelfs alsof Artauds ideeën in de eerste plaats via de filosofie werden binnengehaald in de theaterwetenschap (*Antonin Artaud: A Critical Reader* [2003]). In de anthologie van Scheer zijn weliswaar ook recentere, niet-filosofische stemmen opgenomen, van theaterwetenschappers zoals Jane Goodall, Helga Finter of Herbert Blau. Toch is het opmerkelijk hoe sterk zij binnen de lijnen blijven die minstens twee decennia eerder door de poststructuralisten werden uitgezet.

Een belangrijk topos van de filosofisch georiënteerde Artaudreceptie, is dat hij een ‘onmogelijk theater’ zou hebben geëist, en dat zijn project bijgevolg wel moest mislukken (Derrida, ‘Le th. de la cruauté’ 364; Sontag, ‘Approaching A.’ 17; Virmaux, *A. et le th.* 52-54; Dubois 47; Brauneck 464-466; Scheer 1-2; Graver, *Aesthetics* 216-217). Philippe Sollers gaat zover te stellen dat het zinloos is om te spreken over het mislukken van Artauds theater, omdat deze mislukking onvermijdelijk was binnen de westerse cultuur en het westerse theater (92).

In het bijzonder de interpretatie van Artauds theaterproject als de eis voor een onmogelijk theater heeft zich doorgezet. Dat gebeurde niet enkel bij denkers die uit waren op theoretisch inzicht, zoals de poststructuralisten. Ook een aantal theatermakers volgde deze lijn. Zo zijn Peter Brook en Jerzy Grotowski het erover eens dat Artauds geschriften een ‘visioen’ beschrijven, eerder dan dat ze waarde hebben als theaterprogramma. Brook omschrijft het Theater van de Wreedheid als “een wortel die voor ons hangt en nooit bereikt wordt” (gecit. in Borie 115; vgl. Grotowski 21). In 1977, dus wanneer de precieze informatie over Artauds theaterondernemingen al lang is publiek gemaakt via de *Œuvres complètes*, kan Charles Marowitz nog de *Cenci*-productie benoemen als “a crude failure staged in an unremarkable surrealist convention”. Hij houdt vol dat het Théâtre Alfred Jarry, niettegenstaande zijn vier producties, eigenlijk geen “tangible body of work” heeft achtergelaten (Marowitz vii). Christopher Innes heeft reeds deze eenzijdige duiding bekritiseerd van de figuur Artaud, die per slot van rekening anderhalf decennium lang hoogst actief was in theater en film (61-62).

Kortom, de algemene opinie kent aan Artaud een uitzonderingspositie toe. “Artaud ist der Ernstfall” (Müller 20). Zoals reeds vermeld komt hem volgens Derrida een “singularité sauvage” toe (‘La parole soufflée’ 255; van der Sijde 134; Sontag, ‘Artaud’ 70; vgl. Scheer 83-84). Op het colloquium van 1972 in Cerisy spreekt Kristeva zich cynisch uit over de zogenaamde onnabootsbaarheid van Artaud, die door de samenleving wordt afgestoten in de richting van de kunst, dat wil zeggen achter de gesloten deuren van bibliotheken en colloquia (‘Le sujet en procès’ 55). De kritiek legt getuigenis af van Artauds falen, in haar eigen falen. Dat culmineert in Derrida’s genadeloze analyse van het parallellisme tussen “critique” en “clinique”

(‘La parole soufflée’ 253-261; vgl. Deleuze, ‘Du schizophrène et de la petite fille’ 102). Noch interpreet noch psychiater mogen Artaud verheffen tot een exemplum of een geval. Er wordt in het poststructuralistische corpus weinig aandacht geschonken aan de contexten waarin hij werkte en schreef, zoals het surrealisme, de Franse cinema van het interbellum of het occultisme.

2.1.3 Paradox en oxymoron als resultaten van een spiegelcommentaar

Vele van de cruciale begrippen uit Artauds theatermanifesten, zoals ‘wreedheid’, ‘magie’, ‘metafysica’ en ‘leven’, worden door de poststructuralistische interpretatoren (en anderen) snel in het eigen betoog ingelijfd. Zoals in hoofdstuk 5 en 7 zal worden gedemonstreerd, brengen deze begrippen vaak problemen met zich mee en worden ze door Artaud op een lichtzinnige en retorische manier ingezet (zie 5.1.1 en 7.2.4). Het is op z’n zachtst gezegd onvoorzichtig, om er gelijk van uit te gaan dat ze ook binnen een hedendaagse, wetenschappelijke analyse kunnen worden gebruikt. Men kan weliswaar zoals Scheer volhouden dat het artaudiaanse theaterproject niet positief kan gedefinieerd worden (3). Artaud zou daarom enkel metaforen hebben gebruikt, zoals ‘de metafysica’ of ‘de pest’. Die moeten bovendien worden samengenomen, omdat ze elk slechts een deel van zijn bedoelingen tot uitdrukking brengen. Het geheel van zijn project kan binnen Scheers optiek onmogelijk een organische eenheid vormen, maar hoogstens een amalgaam – als in een kubistisch schilderij – van de verschillende partieel geldige metaforen.

Mijn benadering erkent de heuristische waarde van Scheers opmerking, maar gaat ervan uit dat het uiterst moeilijk is voor de commentator om het ‘kubistische’ beeld zoals Artaud het heeft samengesteld, te reconstrueren. Daarom werd gekozen voor een kritische omgang met zijn metaforen en andere retorische termen. Wanneer die termen klakkeloos worden overgenomen, dreigt het gevaar dat de commentaar niets meer verricht dan een spiegel voor te houden aan het werk van Artaud. Terecht stelt Christopher Innes dat “almost everywhere he is accepted on his own

valuation” (*Avant Garde Theatre* 61). Als verklaring voert hij aan dat men via zijn werk bepaalde existentiële onzekerheden kon kanaliseren. Na WO II dook een cluster aan verschijnselen op die gemakkelijk aan zijn naam kon worden vastgeknoopt: de experimenten met hallucinogene middelen; de fascinatie voor het occulte, voor paramentale en paranormale fenomenen; de aantrekkingskracht van het oosten, in het bijzonder op religieus vlak.

Dit is geen oproep om aan Artauds eigen terminologie voorbij te gaan. Wel moeten deze begrippen, indien ze binnen een ander discours worden geoperationaliseerd, op voorhand daartoe worden gekeurd. Peter Bürger heeft reeds de procedure bekritiseerd waarmee bepaalde begrippen van de historische avant-garde, zoals ‘het toeval’, probleemloos worden overgenomen in de avant-gardestudie. Het gaat dikwijls om ideologische categorieën die eerst moeten worden bevraagd (*Theorie* 90).

De bevraging van Artauds categorieën omhelst een discursieve analyse van de manier waarop ze binnen zijn teksten functioneren. Het sleutelbegrip ‘wreedheid’, bijvoorbeeld. Voorafgaand aan elke moeizame zoektocht naar de precieze betekenis ervan voor Artaud, moet worden opgemerkt dat het woord op zich genomen een ontzaglijke slagkracht bezit. Wreedheid was en is het kwelbeeld bij uitstek voor de humanistische traditie, tot en met de liberale democraten. Voor de Amerikaanse filosoof Richard Rorty is de afschuw van wreedheid zelfs de cruciale eigenschap die de filosofische liberaal definieert (Rorty 146). Artaud hanteert het begrip dan ook als een ‘bomwoord’. Het is bijvoorbeeld op een onmogelijke manier vastgeklonken aan de zakelijke teksten rond de oprichting van het Théâtre de la Cruauté. Het lijkt dat Artaud wil rivaliseren met Sades “Société des Amis du Crime” (uit *Histoire de Juliette*, 1801) wanneer hij een zakelijke onderneming zoals een theatergezelschap vernoemt naar ‘de wreedheid’.

La Société Anonyme du THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ est en voie de formation. Elle sera légalement constituée à partir du moment où un premier capital de Francs: 100 000 aura été entièrement souscrit.
(OC 4: 320)

Deze retorische bedenking werpt een ander licht op zijn reflecties rond het begrip in de brieven die hij schreef ter verdediging van het Théâtre de la Cruauté. Daar heerst een aanzienlijke verwarring omtrent de betekenis

van zijn term 'wreedheid'. Enerzijds kent hij er een filosofische betekenis aan toe die hij niet met goedkope horror verwisseld wil zien, namelijk kosmische noodzakelijkheid ("C'est avec cruauté que se coagulent les choses" [OC 4: 100]). Anderzijds zwaait hij vervaarlijk met een sensationeel vocabularium, juist om zijn 'wreedheid' heviger te doen inslaan. In dezelfde paragraaf waarin hij bezweert dat wreedheid voor hem *niet* gelijk staat aan bloed, weidt hij graag uit over de "sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés" die de Assyrische keizers aan hun tegenstanders zouden hebben opgestuurd (4: 77). Wanneer de slagkracht van zijn gedachte, in casu het explosieve woord wreedheid en zijn uitgestrekte filosofische periferie, zich lijkt neer te leggen in conventionele patronen (gruweltaal), wil Artaud haar alweer weigeren. Om vervolgens opnieuw aangetrokken te worden door het geluidsvolume van die conventies, en te verkennen wat ervan overblijft als ze worden geïnjecteerd met een onaangepast omvangrijke inhoud. De betekenis van het begrip wreedheid blijkt met andere woorden hoogst onstabiel te zijn. Het valt moeilijk binnen een theaterwetenschappelijk betoog te integreren. Niettemin is die onstabieleit zélf waarschijnlijk relevant om Artaud binnen zo'n betoog te begrijpen, een stelling die in deel II verder zal worden ontwikkeld.

Binnen de poststructuralistische receptie en haar erfenis wordt Artaud echter zonder veel methodologische bedenkingen geanalyseerd met de termen die hij zelf aanreikte. Samen met de veelsoortigheid aan benaderingen waarin men die termen inschakelt (filosofisch, psychoanalytisch, linguïstisch...) leidt dat Bonacina zelfs tot het oordeel dat er inzake Artaud sprake is van een "sperimentalismo critico" (183). Hedendaagse theaterwetenschappers zetten verrassend genoeg die trend verder. Al in het overzichtswerk van Alain Virmaux uit 1970, *Antonin Artaud et le théâtre*, werd Artauds terminologie ingezet als structurerend principe voor het boek. Erika Fischer-Lichte, die men normaal op weinig methodologische slordigheden kan betrappen, presenteert de geluidstechnologische vernieuwingen die Artaud had ontwikkeld in *Les Cenci* (1935) zonder eigen of andere termen te introduceren bij haar analyse. Onmiddellijk plakt ze er Artauds woorden 'magie' en 'bezwering' op ('Discovering the Spectator' 55). Graver integreert in zijn tekst klakkeloos begrippen zoals 'hiëroglief' en 'affectieve atletiek' ('A. and the Authority of Text' 48-55).

De intieme verhouding van de poststructuralistische teksten ten opzichte van Artauds taal, leidt ertoe dat ook de paradoxale uitdrukkingen gelijk doorstromen naar de commentaar. Zoals een aanzienlijk deel van de poststructuralistische auteurs in hun oeuvre demonstreren, brengt de voorliefde voor paradoxale formuleringen een kromming teweeg in de taal zelf. De wildgroei aan paradoxen heeft ertoe geleid dat de stijlfiguren die tegenstellingen op de spits drijven, zoals het oxymoron en het chiasme, bijna tot een verplichting werden voor wie over Artaud wenste te schrijven. In de opstellen die Derrida aan Artaud heeft gewijd, is de paradox bijzonder prominent, zoals in hoofdstuk 7 zal worden besproken (zie met name 7.3).

2.1.4 Vluchtwegen en oplossingen

De thematiek van de veralgemeende transgressie is zeker aanwezig bij de poststructuralistische auteurs. Maar meestal is de behandeling ervan ingebed in een filosofisch kader dat ten eerste het werk van Artaud niet volledig recht doet, en ten tweede beheerst en vervormd wordt door een aantal sterke opposities, op de spits gedreven tot paradoxen. Uit de voorgaande twee kritiekpunten worden twee richtlijnen voor het onderzoek afgeleid.

Gezien Artaud reeds voldoende *filosofische* aandacht heeft gekregen, ook van theaterwetenschappers, neemt deze studie zich voor om Artauds transgressieve project in de eerste plaats theaterhistoriografisch te bestuderen. Ze mag gesitueerd worden binnen de recente oproep van Olivier Penot-Lacassagne tot “une mise en situation historique de ses spéculations théâtrales” (*A. et les avant-gardes théâtrales* 5). In navolging van Thomas Postlewait wens ik heersende clichés en mogelijk valse vooronderstellingen te vermijden door gebruik te maken van nauwgezette documentering. Dat betekent een belangrijke heroriëntatie van het corpus. Niet langer is de tweede periode van Artauds leven en werk de belangrijkste, maar wordt het blikveld beheerst door hetgeen hij produceerde in de periode van het interbellum, vóór zijn internering. Dat is de periode waarin Artaud nauw bij het theater betrokken was. Erna wordt het hem mentaal en

fysiek onmogelijk. ‘Hetgeen hij produceerde’ wordt dan ook begrepen in twee evengerechtigde betekenissen: theaterproductie en geschreven productie. Ook dat betekent een ommezwaai. De bekende, maar meestal snel als ‘mislukkingen’ onder het tapijt geschoven theaterproducties van Artaud komen in de schijnwerper te staan. Precies aan deze concrete verwezenlijkingen van zijn intenties kunnen de contouren van Artauds transgressieve project scherper worden afgelezen.

Het corpus van dit onderzoek bestaat uit alle theaterproducties, plannen voor producties, literaire teksten, teksten voor theater en film, en teksten over theater en film die Artaud voortbracht tussen 1921 en 1936. In die periode is hij actief als acteur, regisseur, recensent, auteur, theoreticus en zelfs, gezien het wisselende enthousiasme van buitenaf voor zijn projecten, als would-be producent. Een precieze aanvangsdatum is moeilijk vast te leggen uitgaande van de teksten. Pas in november 1926 wordt het eerste manifest van het Théâtre Alfred Jarry, zijn eerste gezelschap in eigen beheer, gepubliceerd in de *Nouvelle Revue Française*. Maar ondertussen werkt Artaud al vijf jaar als toneel- en filmacteur. In die periode schreef hij ook recensies, en zijn eerste essay over het theater verscheen in 1924 (OC 2: 131-156, 7). Bovendien is het Théâtre Alfred Jarry de vrucht van de vriendschappen en de ideeën die hij tijdens de voorgaande jaren in surrealistische kringen heeft verworven. Daarom wordt als aanvangsdatum voor het corpus gekozen voor de meest inclusieve optie, 1921, het jaar waarin Artaud in de toneelschool van Charles Dullin binnengaat en voor het eerst kennismakt met de surrealistische geschriften.

Het Théâtre Alfred Jarry, gesticht in 1926 en vier jaar later al opgedoekt, is de eerste herkenbare fase in Artauds grote theaterproject van de jaren twintig en dertig. De belangrijkste verdere manifestaties van dat project kunnen worden geassocieerd met de verschillende gestalten van het nieuwe, ‘ware’ theater die hij in de loop der jaren uitwerkt. Begin jaren dertig is dat het enthousiasme naar aanleiding van de Balinese theater- en dansvoorstellingen op de *Exposition coloniale* te Parijs (1931). Daarna volgen de oprichting en ondergang van het Théâtre de la Cruauté (1932-35). Een eerste eindpunt zijn de bevlogen lezingen over een theater van de toekomst, te Mexico (voorjaar 1936). Nadat hij teruggekeerd is, wordt zijn reeds fragiele mentale en fysieke gezondheidstoestand vernietigd

door de crises van 1937, met name de afgebroken verloving met Cécile Schramme, de zwerftocht door Ierland en de internering die onmiddellijk daarop volgt. Daarmee is ook elk restje verdwenen van de wilskracht die het project vereiste. Pas in 1938, wanneer Artaud zelf al in een inrichting is ondergebracht, krijgen zijn ideeën uit de voorgaande decennia een breder platform met de publicatie van een bundel theoretische essays door Gallimard onder de titel *Le Théâtre et son Double*, waarvoor het contract al twee jaar eerder was ondertekend.

De theaterhistoriografische aanpak betekent dat er zal gepoogd worden om het transgressieve theaterproject van Artaud tussen 1921 en 1936 te reconstrueren. Deze gebeurtenis uit de theatergeschiedenis van de twintigste eeuw valt uiteen in kleinere gebeurtenissen (producties, manifesten) en in contexten voor die gebeurtenissen (netwerken, invloeden, essays). De problemen die daarbij opduiken, hebben specifiek betrekking op de methodologie van de theaterhistoriografie en worden in het volgende onderdeel aangesneden. Op dit ogenblik moet wel al aangestipt worden, dat de contexten van Artauds arbeid een groter belang zullen bekleden in mijn betoog dan in de poststructuralistisch geïnspireerde receptie.

Een tweede grote richtlijn vormt het instrumentarium van de studie. De woordenschat van Artaud zal steeds kritisch worden gehanteerd. Dat neemt niet weg dat deze terminologie, en de paradoxen waartoe ze aanleiding geeft, methodologisch geïntegreerd moet worden binnen deze studie. Wie over Artaud spreekt, heeft over Artaud gehoord. Het gerucht Artaud vertoont een welbepaalde structuur. De paradox is daar een essentieel onderdeel van. Zelfs al stel ik mij tot doel om de onvruchtbare formuleringen van de Artaudparadoxen te overstijgen, dan nog bestemmen deze formuleringen mijn tekst. Zoals zal blijken bij de zelfverwijzingsparadox, kunnen ze zelfs een belangrijke rol spelen om de grenzen aan te duiden van de mogelijkheden die een bepaald domein biedt, in casu het theater. Vandaar werd beslist om ze een centrale plaats toe te kennen, zodat ze kunnen worden geproblematiseerd.

Drie centrale paradoxen in het werk van Artaud en in de secundaire literatuur hebben de richting aangegeven van dit theaterhistoriografische onderzoek. Als filosofische macrostructuur bepalen ze dan ook de clustering

van het theaterhistorische materiaal op microniveau. In de drie centrale hoofdstukken wordt het vertrekpunt telkens gevormd door een paradox in het werk van Artaud, die door een bepaalde commentator op de spits werd gedreven. Dat zijn respectievelijk Jean-Paul Sartre, Heiner Müller en Jacques Derrida. De eerste paradox, die van het “spectacle intégral”, is geaxeerd op de middelen die Artaud voorstelt ter verwezenlijking van het Théâtre de la Cruauté. De paradox van de catharsis loopt vast op het waarom van en de werking toegeschreven aan dit theater. Bij de paradox van de representatie, ten slotte, blijkt de ganse structuur van het Théâtre de la Cruauté zich in een precaire toestand te bevinden. De ontknoping van de paradox wordt telkens gezocht in voorlopig weinig belichte middelen van zijn theaterproject. Elk hoofdstuk stelt zich tot doel om een paradox ‘open te breken’ aan de hand van theaterhistoriografisch onderzoek naar concrete momenten in het theaterwerk van Artaud.

Het resultaat van het onderzoek naar de drie Artaudparadoxen, zal resulteren in een drievoudige schets van zijn theaterproject. Dat bestaat respectievelijk uit een maniëristische theaterschriftuur die uitloopt op een leeggemaakt theater van de nulgraad (hoofdstuk 5); een tegenstrijdige doctrine over catharsis, die het theater van de nulgraad de vorm doet aannemen van een filosofisch en meer bepaald een wetsfilosofisch theater (hoofdstuk 6); en een methode om theater te maken die gebaseerd is op toe-eigening en parodie (hoofdstuk 7). Het project kan in algemene zin worden gekenschetst als het opzet om de veralgemeende transgressie naar de scène te vertalen. De schets die ik ervan wil opstellen, zal dus verschijnen als een soort *typologie van de theatrale transgressie*. De theaterhistoriografische methode die nodig is om daarvoor informatie te verzamelen, wordt in het volgende onderdeel behandeld.

2.2 Theaterhistoriografie vandaag

Aan het eind van de jaren tachtig luidden meerdere theaterhistoriografen de alarmbel over de methodologisch gezien abominabele toestand van hun discipline. Het aantal klachten was groot. De meeste ervan konden gezien worden als echo's van de bezwaren die reeds tijdens de vorige decennia

waren ingebracht tegen de zgn. ‘positivistische’ traditie in de historiografie als zodanig. Ze wordt vaak teruggevoerd op de opvattingen van de negentiende-eeuwse historicus Leopold von Ranke (Postlewait, ‘Hist. and the Theatr. Event’ 157-158). De theaterhistoriografie gangbaar tot in de jaren 1980 was volgens critici zoals Thomas Postlewait, Willmar Sauter, Frank Peeters en anderen louter evenementieel ingesteld, en reduceerde de geschiedenis tot een chronologische opsomming van toneelstukken, ensceneringen, grote auteurs, regisseurs en in het beste geval ook acteurs. Het publiek kwam al helemaal niet ter sprake (Sauter, ‘Introd. the Theatr. Event’ 13-14). Bovendien besteedden de geschiedschrijvers, die meestal een literatuurwetenschappelijke vorming hadden genoten, veel meer aandacht aan de geschiedenis van het drama dan aan die van zijn opvoeringspraktijk (Van der Zalm 22-23; Vince 7; Fischer-Lichte, ‘Theatre Hist. and Perf. Analysis’ 339). Als ze er reeds toe kwamen om grotere verbanden te leggen tussen de afzonderlijke gebeurtenissen, dan werd daarbij een rudimentair begrip van historische causaliteit gehanteerd, dat nooit werd bevraagd. Er werd op een onvoorzichtige en al te grandiose manier gesynthetiseerd, vol vertrouwen in de hermeneutische methode (Peeters 23-24). Ten slotte stonden de geschiedwerken bol van impressionistisch taalgebruik en werd de terminologie niet op voorhand geëxpliciteerd (30).

Het voornaamste doelwit van deze kritiek waren de groots opgezette ‘geschiedenissen van het wereldtheater’ of gelijkaardig getitelde werken die elkaar hadden opgevolgd tijdens de twintigste eeuw. Boeken zoals *Weltgeschichte des Theaters* van Joseph Gregor (1933); het vijfdelige *Histoire du théâtre* van Vito Pandolfi (1964); of de monumentale *Theatergeschichte Europas* van Heinz Kindermann (10 delen, 1957-75) (vgl. de bibliografie bij Peeters 23-27, 497-504).

Ondertussen lijkt de situatie er sterk op verbeterd, in de eerste plaats door de interventies en het methodologisch zelfbewuste onderzoek van onder meer Postlewait, Kobialka, Peeters en Van der Zalm. In zijn artikel uit 1991, ‘Historiography and the Theatrical Event’, kon Postlewait de twaalf grote ‘struikelblokken’ voor theaterhistoriografisch onderzoek op een rijtje zetten. Tegelijk hebben die positieve ontwikkelingen hem er niet van weerhouden om in een recente tekst nogmaals op te roepen tot meer en grondiger archiefonderzoek, en tot permanente bevraging van de afkomst

en het statuut van de documenten die gebruikt worden ('Constructing Events in Theatre History' 48). Hetgeen Postlewaits voorzichtigheid gedeeltelijk relativeert, is dat zijn opstel deel uitmaakt van de bundel *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames* (2004), die de resultaten publiek maakt van een werkgroep rond 'de theatrale gebeurtenis' binnen de Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT/IFTR). Het werk van o.a. Willmar Sauter over de theatrale gebeurtenis lijkt daarmee te zijn uitgegroeid tot een nieuw en methodologisch wel degelijk zelfbewust onderzoeksparadigma binnen de theaterwetenschap.

In dit onderdeel zal de idee van de theatrale of theaterhistorische gebeurtenis, zijn bronnen en contexten worden uitgeklaard binnen het kader van het onderzoek naar Artauds project.

2.2.1 De theatrale gebeurtenis

In het voorliggende onderzoek wordt het werk van Artaud tussen 1921 en 1936, zowel wat betreft zijn theatrale, literaire als essayistische productie, gegroepeerd onder de noemer van 'het (theater)project van Artaud'. De verscheidenheid van zijn werkzaamheden in deze periode moet worden benadrukt. Artaud was inderdaad sterk geëngageerd in het theater en de cinema, eerst als acteur en later als regisseur en auteur. Tegelijk voelde hij zich in de eerste helft van de jaren twintig hecht verbonden met het surrealistische avontuur. Gedurende enkele (belangrijke) maanden in 1925 wordt het Bureau des Recherches Surréalistes door hem geleid en verschijnt *La Révolution Surréaliste* onder zijn redactie (Mattheus 57-62). Hij ontplooit nog andere activiteiten die niet onmiddellijk aan theater of film zijn gerelateerd. Er verschijnen bundels van poëzie, proza en/of brieven zoals *Tric Trac du Ciel* (1923) en *L'Ombilic des Limbes* (1925). Artaud bewerkt de klassieke *gothic novel* van M.G. Lewis, *The Monk* (1796) voor uitgevers Denoël en Steele onder de titel *Le Moine, raconté par Antonin Artaud* (1931). Toch wil ik Artauds gehele productie in de betreffende periode opvatten als een gebeurtenis van de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis. Het toneel blijft namelijk zijn primaire bekommernis. Hij zal nadrukkelijk voor het theater kiezen en niet voor de surrealisten

wanneer hij voor de keuze wordt gesteld (zie hoofdstuk 7). Zijn gedichten en prozateksten worden gedragen door theatrale structuren (zie 7.4.2). Ten slotte komt ook zijn bewerkend oeuvre hoofdzakelijk voort uit de zoektocht naar geschikte stof voor drama's of filmscenario's (wat *The Monk* betreft zie Mattheus 121, 127).

Het is duidelijk dat met de uitdrukking 'Artauds theaterproject' een andere invulling wordt gegeven aan het begrip gebeurtenis dan binnen het kader van de positivistische, evenementiële theaterhistoriografie. Onder gebeurtenissen ressorteren niet enkel de verschijningsdata of eerste opvoeringen van bepaalde grote toneelstukken, of de aanstellingen van later beroemd geworden schouwburgdirecteurs. Als gebeurtenissen kunnen alle chronologisch en geografisch af te bakenen evenementen benoemd worden, gaande van het microniveau (recensies, financiële documenten) tot het macroniveau ('het surrealistische theater', 'de theaterschool van Charles Dullin') (Peeters 54; Postlewait, 'Hist. and the Theatr. Event' 159). Een gebeurtenis op macroniveau, zoals het project-Artaud, valt uiteen tot tientallen, zonet honderden gebeurtenissen op microniveau: alle manifesten, opvoeringsavonden, recensies, brieven, financiële documenten, polemieken...

De theatrale gebeurtenis wordt begrepen als een categorie die, uitgedrukt binnen de taal van de zgn. Annales-school, van het evenementiële over het conjuncturele tot aan het structurele niveau reikt. Fernand Braudel introduceerde deze begrippen om binnen de historiografie een epistemologisch onderscheid te kunnen maken tussen de niveaus van respectievelijk korte, middellange en lange duur (Peeters 49-65). De niveaus bezitten alle drie een epistemologische specificiteit. De geschiedschrijver kan ze niet op dezelfde hoogte plaatsen, maar moet telkens specifieke methodes gebruiken. Het is duidelijk dat men anders te werk gaat bij de vraag 'Wie heeft deze recensie geschreven?', dan bij de vraag 'Welke factoren hebben bijgedragen tot de ontwikkeling van de toneelschool van Dullin?'

Het epistemologische onderscheid tussen het evenementiële, het conjuncturele en het structurele niveau was de cruciale stap waarmee afscheid kon genomen worden van een aantal schadelijke tekortkomingen kenmerkend voor de bestaande geschiedschrijving (algemeen gesproken het

positivisme, behandeld bij aanvang van 2.2). Het evenement bevindt zich op het eerste niveau, dat van het particuliere historische detail of de zuivere chronologie van microgebeurtenissen. Een conjunctuur werd door Braudel omschreven als een “groupement d'événements de même signe” (Braudel 2: 520, gecit. in Peeters 59). Met een dermate voorzichtige formulering blijft het ten allen tijde duidelijk voor de historiograaf dat zijn werk, zelfs al bij het louter ordenen van de bronnen, geschiedt aan de hand van een aantal werkhypothesen en vooronderstellingen. Bijvoorbeeld ideeën over historische causaliteit en periodisering, of bepaalde narratieve paradigma's waarmee geschiedenis wordt geschreven, of perspectieven bepaald door ideologie of gender (Postlewait, 'Hist. and the Theatr. Event' 158). Dezelfde omzichtigheid wordt aan de dag gelegd met betrekking tot het begrip structuur, werkzaam op het vlak van de “longue durée”. Elke historische samenhang die gereconstrueerd wordt, blijft bewust een constructie. “[D]e descripties en voorgestelde analyses [blijven] te allen tijde voorlopig, evenals het gebruikte onderzoeksinstrument, het historiografische model” (Peeters 63). De filosoof Paul Ricœur heeft die epistemologische wende geradicaliseerd tot een ontologische definitie van de historische gebeurtenis. De gebeurtenis is fundamenteel *contingent*: “an event is what could have occurred or been done differently” (Postlewait, 'Hist. and the Theatr. Event' 160).

Het is het inzicht in de contingentie van historische gebeurtenissen dat zo een sterke impact heeft gemaakt op de theaterhistoriografie van de afgelopen dertig jaar. Opmerkelijk zijn een aantal gemeenplaatsen over de onontkoombare *temporaliteit* van zowel het theater zelf, als van het onderzoek naar historisch en hedendaags theater.

Theater ereignet sich in der Zeit, d.h. in sich verändernden Kontexten [...]. (Weiler 46)

We cannot think of theatre other than as events: past and present performances did and do exist only as events during a certain time in a certain place. [...] Our concern is the 'event-ness' of theatre. (Sauter, 'Intro. the Theatr. Event' 11)

Each and every theatre historian cannot help but delineate the object of research according to her/his own research interests and

theoretical basis and, in this way, construct her/his history of the object thus subjectively chosen. (Fischer-Lichte, 'Theatre Hist. and Perf. Analysis' 342)

De beklemtoonde herhaling van deze truïsmen wordt pas begrijpelijk in het licht van de wende naar de contingentie van historische gebeurtenissen. Gebeurtenissen moeten benadrukt worden 'gebeurtenismatig' te zijn. Ze hadden ook niet kunnen gebeuren of helemaal anders uitvallen. Zowel in hun hoedanigheid van momenten uitgezet op een tijdslijn, als van voorvallen binnen een theaterhistoriografisch verhaal.

Vooraleer gepreciseerd wordt welke gevolgen deze paradigmawissel heeft voor mijn onderzoek, wens ik een nuancerende kanttekening aan te brengen bij bovenstaande citaten. Het is naar mijn mening onmogelijk om zo ver te gaan als Fischer-Lichtes 'subjectief gekozen' geschiedenissen van het theater. In een voetnoot relativeert ze weliswaar haar eigen relativisme. Het gaat niet om absolute zelfbeschikking van de onderzoeker, maar veel eerder om het feit dat hij of zij steeds aan een context gebonden is (372). Dat klinkt al een stuk aannemelijker dan wanneer ze spreekt over een regelrechte 'resubjectivering' van de geschiedschrijving (342). Sluit zo een subjectivisme, waarbij elk onderzoekend subject de amorfe massa aan historisch materiaal kneedt volgens zijn of haar eigen onderzoeksvragen, niet op voorhand elke communiceerbaarheid uit van de onderzoeksresultaten? De wende van de jaren tachtig komt beter tot haar recht in de taakomschrijving die Postlewait aan historiografen meegeeft: "We follow a process of reconstitution that occurs in an idiom that has its own separate rules of order" ('Introduction' xx; vgl. 'Hist. and the Theatr. Event' 176-177). De objectieve geschiedenis 'zoals ze zich voorgedaan heeft' (of de live opeenvolging van microgebeurtenissen) is eenvoudigweg van een ander niveau dan het verhaal dat de geschiedschrijvers vertellen.

Het project-Artaud is een gebeurtenis op conjunctureel niveau, dus van middellange termijn (één of meerdere decennia). Het valt uiteen in tientallen gebeurtenissen van eventueel niveau, die exhaustief kunnen worden gespecificeerd aan de hand van de gebruikte bronnen (2.2.2). Maar wat verschaft mij de zekerheid, dat deze tientallen evenementen wel binnen het kader van één conjuncturele gebeurtenis samengenomen kunnen worden?

Een eerste concept dat helpt de overstap van het evenementiële naar het conjuncturele niveau te maken, werd door de Duitse theaterwetenschapper Dietrich Steinbeck geïntroduceerd. Om te kunnen abstraheren van elke unieke opvoering van een bepaalde productie, tot het niveau van bijvoorbeeld ‘dé productie van *De aarde in opstand* door Vsevolod Meyerhold in 1923’, of nog algemener tot ‘Meyerholds producties in de jaren twintig’, laat staan tot ‘het Sovjettheater van het interbellum’, moeten unieke details worden weggecijferd ten voordele van de “onderliggende dynamiek” van een bepaalde productie, gezelschap of tijdperk (Peeters 28). Steinbeck benoemde dat als het “intentionale Inszenierungsschema” of de “geïntendeerde encenering” (Steinbeck 157, gecit. in Peeters 28).

Daarmee verschijnt naast de gezichtsloze evenementen, conjuncturen en structuren ook opnieuw de menselijke bedenker en actor in het blikveld. Met de Britse filosoof Robert G. Collingwood, voor wie geschiedschrijving als zodanig steeds ideeëngeschiedschrijving was – dus de geschiedenis van de personen, gedachten en intenties die de gebeurtenissen bestemmen – kan deze geïntendeerde encenering ook nader worden omschreven als ‘de binnenkant van de gebeurtenis’ (Collingwood 213, gecit. in Postlewait, ‘Hist. and the Theatr. Event’ 163).

Theaterhistoriografie is een menswetenschappelijke bezigheid. Het project-Artaud als een theaterhistorische gebeurtenis is een zaak van mensen. Dit triviale feit laat toe om in de verf te zetten dat ‘het project-Artaud’ een historiografisch construct is én een in het concrete leven en werk van Artaud verankerde realiteit. Het project-Artaud zoals het hier zal beschreven worden is niet als zodanig bij Artaud zelf aanwezig. Bij implicatie zou ‘het project-Artaud’ steeds tussen aanhalingstekens moeten worden gezet. De methodologische opzet van deze studie kan uitsluitend op volgende, ietwat gekunstelde manier worden weergegeven. Het project-Artaud is een gebeurtenis van de theatergeschiedenis die nu, op dit ogenblik van de (theater)geschiedenis én van de geschiedenis van de theatergeschiedschrijving, mogelijk zou kunnen geweest zijn. Terzelfdertijd is het wel degelijk gelegitimeerd om te spreken over ‘het’ project van Artaud als één (een eenheid vormend) construct. In retrospect kan ik in zijn veelsoortige werk uit de periode 1921-1936 één principe aan het werk zien. Met name het principe om de veralgemeende transgressie te vertalen naar de thea-

terscène. Dàt het zo essentieel is voor zijn oeuvre, pogen de hoofdstukken 5 tot 8 te demonstreren.

Nog een laatste reserve. Met het conjuncturele principe van de veralgemeende transgressie is het niet zo gesteld, alsof Artaud op jonge leeftijd dit principe heeft ‘ontdekt’, en het vervolgens heeft ‘geïmplementeerd’ in verschillende soorten van teksten (poëzie, manifest, essay, proza) en ondernemingen (gezelschappen, producties). Veeleer blijft het principe van de veralgemeende transgressie op een problematische wijze present in Artauds oeuvre. Het woekert in bepaalde teksten, terwijl het in andere wordt teruggedrongen.

2.2.2 Bronnen voor de theatrale gebeurtenis

Conjuncturele gebeurtenissen gaan terug op de honderden evenementen waaruit ze ge(re)construeerd worden. Op hun beurt worden deze evenementen aan de hand van historische bronnen gereconstrueerd. Om deze bronnen te catalogeren en hun respectievelijke waarde te kunnen toetsen, heeft Peeters een overzicht opgesteld aan de hand van de categorieën die Steinbeck heeft ingevoerd (Peeters 54, 91; Steinbeck 157ff).

Steinbeck maakt in de eerste plaats een onderscheid tussen directe bronnen, die rechtstreeks verband houden met een productie of de receptie ervan (zoals overblijfselen van een decor) en indirecte bronnen (zoals een decorontwerp). In tweede lijn wordt van alle indirecte en directe bronnen bepaald of ze behoren tot de materiële of tekstuele ‘objecttaal’ van een productie of de receptie ervan (“Objektssprache”), of tot de ‘metataal’ (“Meta-Sprache”). Metatalige bronnen maken geen deel uit van de productie of de receptie als zodanig, maar berichten erover vanop een reflectief niveau.

Hieronder wordt een exhaustief overzicht gegeven van de soorten bronnen en welke specimens in het geval van Artaud beschikbaar zijn. Voor de centrale hoofdstukken 5 tot 8 zijn niet alle vermelde bronnen relevant.

Directe en objecttalige bronnen. Op materieel niveau worden de kostuums, de onderdelen van het decor, en de eventuele maskers tot deze

categorie gerekend. Gezien de vaak marginale en penibele omstandigheden waaronder Artaud zijn producties moest opzetten, zijn geen van deze bronnen bewaard gebleven. Op tekstueel niveau omvat deze categorie de eventuele regieboeken en speelteksten, en administratieve documenten zoals spelerscontracten. Regieboeken noch speelteksten zijn in het geval van het Théâtre Alfred Jarry voorhanden. Wel is de speeltekst beschikbaar van *Les Cenci*, die nagenoeg identiek is aan de gepubliceerde versie (OC 4: 337). Ook heeft Artauds regieassistent, Roger Blin, de notitieboeken van de repetities bewaard, die de posities en de bewegingen van de acteurs aangeven (Artaud, Blin et al. 115-125). De meeste acteurs in Artauds producties waren vrienden uit het theatermilieu, die hij wist te strikken voor enkele opvoeringen tijdens stille periodes van het theaterseizoen (vrijwel alle producties vinden plaats ofwel in december-januari, tijdens de rustige eindejaarsperiode, of in juni, bij de afloop van het seizoen). Dus ook over spelerscontracten kan niet worden beschikt. Zakelijke informatie zal uit andere bronnen moeten worden afgeleid (zie 2.2.2.3).

Directe en metatalige bronnen. Wat betreft de productie, omvatten deze bronnen in eerste lijn foto's of schetsen van de voorstelling, en in tweede lijn reconstructies van het scenische gebeuren, afkomstig van leden van het gezelschap. Wat betreft de receptie, vallen hieronder foto's of schetsen gemaakt door een toeschouwer, in tweede lijn reconstructies. Slechts luttele foto's zijn beschikbaar van Artauds eerste theateronderneming, het Théâtre Alfred Jarry (Grossman 1728, Swerling 184-188). Inzake het Théâtre de la Cruauté en zijn ene productie, *Les Cenci* (1935), is de situatie gunstiger doordat er een zevental opnames zijn overgeleverd. Deze werden echter niet door leden van het gezelschap gemaakt, maar door de fotograaf Boris Lipnitzki (nu opgenomen in de collectie Roger Viollet) (zie Artaud, Blin et al. 90-145). Reconstructies van de voorstelling zijn enkel voorhanden in het kader van recensies en polemieken (2.2.2.4).

Indirecte en objecttalige bronnen. De materiële bronnen op dit niveau omhelzen slechts foto's van toneelauteurs. De tekstuele bronnen omvatten tekstboekjes van de stukken en financiële en administratieve documenten zoals de oprichtingsaktes van het gezelschap. Net zo min als regieboeken, zijn tekstboekjes van de door het Théâtre Alfred Jarry gespeelde stukken beschikbaar. Men is helemaal aangewezen op de edities van de toneelstuk-

ken, die door Artaud zelf werden gebruikt (in het geval van *Partage de Midi* en *Le Songe*) of later werden gepubliceerd (in het geval van *Victor ou les Enfants au pouvoir*). Inzake het Théâtre de la Cruauté kan over meer en betere bronnen worden beschikt (zie 2.2.2.1). Wat de laatste categorie betreft, werden verschillende documenten inzake de oprichting van het Théâtre de la Cruauté opgespoord en gepubliceerd door Paule Thévenin (OC 4: 312-325, 335-338).

Indirecte en metatalige bronnen. Met betrekking tot de productie kan op dit niveau een onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds autodescriptieve bronnen, zoals manifesten, programmaboekjes en brieven (eerste lijn) en evaluerende overzichten door leden van het gezelschap (tweede lijn), en anderzijds descriptieve bronnen. Daaronder vallen memoires van acteurs (eerste lijn) en van familieleden van acteurs (tweede lijn). Met betrekking tot de receptie kunnen dezelfde onderscheidingen gehanteerd worden. Autodescriptieve bronnen omvatten dan recensies (eerste lijn) en polemieken en seizoenoverzichten in de pers (tweede lijn). Onder de descriptieve bronnen ressorteren memoires van critici (eerste lijn) en wetenschappelijke studies (tweede lijn).

Wat deze categorieën betreft is het heel wat beter met Artauds ondernemingen gesteld. Het Théâtre Alfred Jarry zowel als het Théâtre de la Cruauté geven de indruk theatergezelschappen te zijn wiens bestaan zich eerder heeft afgespeeld in papieren manifesten en polemieken, dan op echte scènes voor echte toeschouwers. De grandiose ideeën en virulente formuleringen waartoe deze manifesten aanleiding gaven, hebben zeker bijgedragen tot de algemene overtuiging dat Artauds project berustte op de eis van een ‘onmogelijk theater’ dat nooit werkelijkheid kon worden. Maar het behoort tot het voornemen van dit onderzoek om precies te achterhalen welke scenische realiteiten wél werden gedragen door de woordenvloed van Artauds manifesten. De grote hoeveelheid aan autodescriptieve bronnen op vlak van productie is terug te vinden binnen de dossiers die Thévenin in de *Œuvres complètes* heeft aangelegd, zowel voor het Théâtre Alfred Jarry (OC 2: 13-66, 268-290) als voor het Théâtre de la Cruauté (OC 4: 82-124, 312-325, 335-338; 5: 25-49, 244-250). Daarnaast kan uit de ruime correspondentie van Artaud worden geput, die voor wat betreft mijn periode werd verzameld in deel 3 en 5 van de *Œuvres complètes*.

tes; in de *Lettres à Génica Athanasiou*; en in de recent verschenen *Œuvres*, een bundeling van Artauds voornaamste teksten in één band geredigeerd door Évelyne Grossman (Grossman 211-225, 259-265, 315-349). Er zijn geen verdere autodescriptieve bronnen overgeleverd.

Onder de descriptieve bronnen moeten enkel de memoires worden vermeld van Marc Darnault, de acteur die de rol van Victor vertolkte in *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1930; zie Virmaux en Virmaux, *A. vivant* 193-196). Wel kan een beroep worden gedaan op een lezing die Artaud zelf in 1936 te Mexico gaf, over 'Le Théâtre d'après-guerre à Paris' (*OC* 8: 182-183), en op de memoires van Robert Aron, medeoprichter van het Théâtre Alfred Jarry (*Fragments d'une vie* 76-92).

Wat de receptie betreft, valt er een ruime selectie aan te treffen in teksten van Artaud zelf en in Thévenins editie daarvan, opnieuw in de dossiers gewijd aan de twee theatergezelschappen. Ook de polemieken aangaande bepaalde voorstellingen, zoals met de surrealisten ter gelegenheid van *Le Songe* (Strindberg [1901], 2 en 9 juni 1928), werden op deze plaats herdrukt. Op het descriptieve vlak komen geen memoires van critici in aanmerking, maar wel ettelijke wetenschappelijke studies. Met name het Théâtre Alfred Jarry werd veelvuldig bestudeerd (Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* 227-265; Fock 2: 93-146; Grimm, *Das avant-g. Th.* 269-300; Han; Matthews 147-154; Swerling 184-188; Virmaux en Virmaux, *Artaud: Un Bilan critique* 28-33). Ook *Les Cenci*, de enige productie van het Théâtre de la Cruauté, werd uitgebreid onderzocht (o.a. Thévenin in Artaud, *OC* 4: 335-336; Goodall 130-131; Braun, *The Director and the Stage* 185-190).

2.2.3 Contexten van de theatrale gebeurtenis

Aan het overzicht in het vorige onderdeel valt af te lezen dat de bronnsituatie voor een theaterhistoriografische studie van Artauds werk niet zo gunstig is. Niettegenstaande al het materiaal op een wetenschappelijke manier ontsloten werd, zijn er eenvoudigweg niet zo veel documenten overgeleverd. De contouren van het project-Artaud zullen niet enkel uit de gebeurtenissen zelf moeten worden afgeleid, maar evenzeer uit hun context. Peeters geeft ook deze een plaats in zijn studie van de theaterhis-

torigrafische methodologie, maar benadert contextuele elementen uitsluitend binnen een semiotisch kader. Onder de niet zo nauw aansluitende hoofding van ‘Nadere methodologische bepalingen’ laat hij ze volgen op zijn eerdere, gedetailleerde en welomkaderde beschouwingen inzake het Annales-model (66ff). Daarom verkies ik hier de benadering van Willmar Sauter te volgen. Onder de ene term ‘contextuele theatraliteit’ heeft hij alle factoren gegroepeerd die eerdere onderzoekers afzonderlijk hadden besproken onder noemers zoals de “publieksverwachtingen” (Carlson, ‘Theatre Audiences’ 87-90; Woods 170) of het “Voraussetzungssystem” dat de deelnemers van het communicatieproces beïnvloedt (Kindt en Schmidt gecit. door Schoenmakers 17). Negatiever geformuleerd, spreekt Herbert Blau over de “dominant and oppressive systems of meaning” waarmee theateronderzoek moet rekening houden (8).

Onder ‘contextuele theatraliteit’ begrijpt Sauter drie verschillende sferen, waardoor een theatrale gebeurtenis in verband kan worden gebracht met de bredere politieke, sociale, economische en artistieke context van zijn tijd (‘Introd. the Theatr. Event’ 9-10). Hij verheldert zijn begrippen aan het voorbeeld van de productie van *Mutter Courage und ihre Kinder* door Bertolt Brecht, met het Berliner Ensemble (1949). Ik herneem deze bespreking om het onderscheid tussen de drie sferen helder te kunnen presenteren.

Er is de sfeer van de artistieke conventies, van de organisatorische en van de structurele conventies. Toegepast op *Mutter Courage und ihre Kinder* bestond de sfeer van de *artistieke* conventies die de productie bepaalden hoofdzakelijk uit de voorschriften van het epische theater, die op dat moment volledig waren ontwikkeld: vervreemdings- of V-effecten; de afwezigheid van een gordijn; het onderbreken van de toneelhandeling met muziekstukken; het becommentariëren van de handeling op de scène zelf aan de hand van tekstborden; de methode van het epische acteren. Wil men de productie nog nauwkeuriger beschrijven, dan zullen al deze conventies moeten worden toegelicht binnen een bredere context: de toneelgenres en de daaraan gerelateerde publieksverwachtingen rond het midden van de twintigste eeuw; de heersende scenografische conventies; het geheel van de bestaande acteerstijlen; de verwachtingen aangaande typecasting, steracteurs en ensemblespel, enz. (vergelijk met Carlson, ‘Theatre Audiences’ 90).

De *organisatorische* conventies die Brechts productie determineerden, waren de specifieke werkomstandigheden van het Berliner Ensemble. Ondersteund door de Duitse Democratische Republiek, kon het beschikken over een grote autonomie. De keuze van het repertoire was enkel afhankelijk van het gezelschap zelf en de repetitieperiodes waren uitzonderlijk lang. Bovendien beschikte het Ensemble over een eigen toneelschool. Het nam zich tenslotte voor om de artistieke waarde van zijn producties steeds te koppelen aan een pedagogische intentie. Bij uitbreiding zou men de specifieke werkwijze van dit gezelschap kunnen kaderen binnen het systeem van de experimentele studio's, opgezet aan het begin van de eeuw in Rusland door Konstantin Stanislavski en Vsevolod Meyerhold. Dat past dan weer binnen een groter verhaal over de verhouding tussen de autonomie van een theaterhuis inzake productieomstandigheden, en zijn afhankelijkheid of onafhankelijkheid van markt, mecenaat, staat en subsidiëring.

Structureel gezien resulteerde de financiële afhankelijkheid van het Berliner Ensemble ten aanzien van de DDR in een politieke compromispositie. Door hun sleutelrol in het ambitieuze cultuurprogramma van de staat was er weinig ruimte voor politieke uitspraken. Breder beschouwd zou men hier de vraag kunnen stellen naar de mogelijkheden die een theatergezelschap heeft om sociopolitieke veranderingen teweeg te brengen.

Binnen de contextuele theatraliteit, ruim begrepen, moeten in het geval van Artaud drie groepen van factoren onderscheiden worden. Een eerste groep situeert zich binnen wat Sauter de artistieke sfeer noemt en heeft betrekking op het programma dat af te leiden valt uit het geheel van Artauds geschreven oeuvre tussen 1921 en 1936, dus ook in zoverre het niet gerelateerd is aan één van beide theaterondernemingen. In dit onderzoek zal met name aan de vele ensceneringsplannen die Artaud heeft uitgedacht, aandacht worden besteed. Hierbij maakte hij een op het eerste gezicht arbitraire, maar eigenlijk betrekkelijk consequente en visionaire selectie uit de dramatische canon. In hoofdstuk 6 zal ik met name zijn keuze voor de elizabethaanse wraaktragedies een plaats geven binnen het geheel van zijn transgressieve project. Daarnaast worden de eigenlijke drama's en scenario's van Artaud aangevuld met een reeks stukken die onder 'het theater van de geest' kunnen worden geïnventariseerd. Vooral de

publicaties getekend door zijn surrealistische engagement, zoals *L'Ombilic des Limbes* (1925), bevatten de opmerkelijke conceptie van een scène die enkel bestaat voor het geestesoog (zie 7.4.2).

Een tweede groep factoren omvat zowel de artistieke als de organisatorische sfeer uit Sauters schema. Ze vallen binnen het probleemveld van Artauds verhouding tot de surrealistische beweging. Zeker heeft Artauds relatie met André Breton en met de surrealistische 'orthodoxie' een stormachtig verloop gekend. Dat neemt niet weg dat het project-Artaud, zoals zal worden aangetoond in hoofdstuk 7, sterk door het surrealistische programma getekend blijft. Tegelijk moet op dit punt gewezen worden op de verwonderlijke zwijgzaamheid en zelfs verduistering die Breton heeft opgelegd aangaande de concrete, technische aspecten van het surrealistische programma, met name de delokalisering van de plaatsen van de kunst. Ook de literatuurgeschiedenis en de organisatorische aspecten van de avant-gardistische bewegingen behoren dus tot de contextuele theatraliteit, benodigd om het project-Artaud te verhelderen.

De derde groep factoren omvat de artistieke, de organisatorische én de structurele sfeer. Het bestaat uit de conventies op het niveau van de theatrale productie, organisatie en vermarkting die door Artauds inspanningen op de helling werden gezet. Dat omvat in de eerste plaats welbepaalde Franse theatrale conventies uit de eerste helft van de twintigste eeuw, met betrekking tot genre, dialoog, narrativiteit, dramatische structuur etc. Ten tweede willen Artaud en zijn medewerkers ook een distortie teweegbrengen binnen de sociaal, economisch en genrematig bepaalde stratificatie van het Parijse theater. Ten slotte richten ze zich op de structurele pijler van de receptie in het algemeen, namelijk de theaterkritiek. De verhouding van Artaud ten opzichte van de verschillende contexten waarin hij opereerde, zal in hoofdstuk 7 diepgaand worden besproken.

2.3 De wetenschappelijke benadering van het hedendaagse theater

Bij de start van dit onderzoek, in oktober 2002, wenste ik aan de hand van Artaud een begrippenkader rond ‘transgressieve theatraliteit’ te ontwikkelen. Vervolgens zou dat kunnen worden ingezet, om hedendaagse theatermakers zoals Romeo Castellucci te analyseren. Met behulp van een abstraherende historische procedure (de beschrijving van het project-Artaud) kon Artaud aan de hedendaagse praktijk worden ‘teruggegeven’. In de loop van het onderzoek rezen vragen bij die opzet. Speelt historisch onderzoek zich wel op hetzelfde niveau af als de studie van de hedendaagse praktijk? Gaat het niet om verschillende denkwijzen met eigen waarheidsaanspraken? Kan men zomaar een hedendaagse kunstvorm als ‘erfgenaam’ aanduiden van historische ontwikkelingen? Is dit geen arbitraire procedure?

Het extreme standpunt in deze materie, dat af en toe ook door theaterwetenschappers wordt ingenomen, houdt in dat enkel geschiedschrijving als wetenschap kan gelden. Robert Vince geeft aan theaterhistoriografen het advies mee om zich niet al te intiem met de theaterpraktijk van hun eigen tijd te associëren. Ze dienen een professionele scheiding in stand te houden opdat ze zouden kunnen genieten van een hedendaagse productie van een klassiek stuk, die hen tegen de borst stoot vanuit historisch oogpunt. Die twee ervaringen sluiten elkaar niet wederzijds uit. “The truth of art is different from the truth of history” (Arnott 42, gecit. in Vince 11).

Het is zinvol om het aforisme van Arnott in het achterhoofd te houden, wanneer een hedendaagse praktijk al te gemakkelijk naar voor wordt geschoven als antwoord op een historisch probleem. Onvermijdelijk is de probleemstelling zelf namelijk gewijzigd. Het is daarom niet onmogelijk om historische parallellen te trekken. Men kan bijvoorbeeld de stelling verdedigen dat Castellucci een antipsychologisch theater verwezenlijkt, volgens de krachtlijnen die reeds door Edward Gordon Craig en de futuristen werden uitgezet. Maar men loopt het risico te vergeten dat ‘antipsychologisch’ iets heel anders betekende voor de avant-gardisten aan het begin van de twintigste eeuw, dan voor een hedendaagse maker zoals Castellucci. In het laatste hoofdstuk van dit boek, dat de producties van Romeo Castellucci onder de optiek van de transgressie beschouwt, staat

de verhouding centraal die Castellucci inneemt ten opzichte van de avant-garde in het algemeen, en het surrealisme en Artaud in het bijzonder.

Net zo makkelijk kunnen de verscheiden waarheden van kunst en kunstgeschiedenis waarover Arnott spreekt, tot een verstikkend verbod worden. Problemen zouden dan steeds ofwel historisch, ofwel vandaag moeten worden gesitueerd en opgelost. Terugkeringen van het verleden zouden niet in het heden op te sporen zijn, tenzij het zelf eerst verleden is geworden. Dat standpunt lijkt voor de school van Foster in de avant-gardestudies, waarachter ik mij eerder heb geschaard, volstrekt onaanvaardbaar. Zij betogen dat elementen van een historische avant-garde niet noodzakelijk dood en begraven zijn, maar bijzonder pregnant kunnen terugkeren in het heden (zie 1.3.4).

Om het precieze statuut van onderzoek naar hedendaags theater te bepalen, zal ik op zoek gaan in de genealogie van de theaterwetenschap. De discipline ontstond rond 1900 in het Duitse universitaire landschap, en kwam voort uit de theatergeschiedschrijving. Dat gebeurde onder impuls van Max Herrmann, een literatuurhistoricus die het theateronderzoek aan de dominantie van de dramatische tekst wou onttrekken. Na honderd jaar stelt de theaterwetenschap zich regelmatig de vraag, welke transformaties ze ondertussen heeft ondergaan. Prominente onderzoekers zoals Robert Vince, Willmar Sauter en Erika Fischer-Lichte hebben elk een relatief gelijklopende versie gegeven van de ontwikkeling die de theaterwetenschap heeft doorgemaakt (Vince 7-8; Sauter, 'Introd. the Theatr. Event' 13-14; Fischer-Lichte, 'Theatre Hist. and Perf. Analysis' 339-340). Na de emancipatie van de opvoering rond de eeuwwende, besteden ze vooral aandacht aan de emancipatie van het verleden die zich heeft doorgezet vanaf de jaren twintig. De versie van Fischer-Lichte, die het meest gedetailleerd is uitgewerkt, wordt hieronder gepresenteerd en kritisch bevraagd.

2.3.1 De esthetische ervaring

Wanneer Max Herrmann in 1900 zijn baanbrekende studie publiceert over Goethes dramatische bewerking *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774), dan kan dat werk reeds in moderne zin theaterwetenschappelijk

worden genoemd, omdat het dezelfde rechten verleent aan de opvoeringsgeschiedenis als aan de tekstuele ontwikkeling. Tegelijk is het nog steeds theaterwetenschappelijk in traditionele zin, omdat het zich exclusief met het verleden bezighoudt. Volgens Fischer-Lichte hadden twee factoren het academische onderzoek in de mogelijkheid gesteld, om zich te openen naar de opvoering. Enerzijds hadden exponenten van de artistieke avant-garde, zoals Edward Gordon Craig, ertoe bijgedragen om het theater in het algemeen te onttrekken aan de heerschappij van 'Sire le mot' (met de woorden van Gaston Baty uit 1921). De opvoering kon even sterk aanspraak maken op de titel van 'kunstwerk' als het drama. Anderzijds had Wilhelm Dilthey, die samen met Henri Bergson tot de belangrijkste exponenten wordt gerekend van de 'levensfilosofie', in zijn *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) geijverd voor een apart begrip van het mens- of geesteswetenschappelijke kennen, dat een volwaardige plaats naast het natuurwetenschappelijke kennen verdiende. Eens de legitimiteit bevestigd van het menswetenschappelijke kennen, dat van Dilthey de specifieke term 'Verstehen' meekreeg, kon elk van de disciplines binnen de menswetenschappen de bijzonderheden van zijn onderzoeksobject en -methodes beter inschatten. Voor de kunstwetenschap moest erkend worden dat de esthetische ervaring een eersterangsonderdeel was van het onderzoeksproces. Dilthey verdedigde die benadering met name in *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), een bundeling van literatuurtheoretische essays.

De bundel bevat een opstel over 'Goethe und die dichterische Phantasie' uit 1877, waarin hij een filosofisch begrip van de esthetische ervaring poogt te grondvesten. Dilthey worstelt enerzijds met de tijdens de verlichting zo belangrijk geworden notie van het wetenschappelijke kennen, anderzijds met de autonomie van het kunstwerk en van de receptie ervan. Dat aandachtspunt was eerst door de romantiek en nu, aan het eind van de negentiende eeuw, opnieuw door de artistieke avant-garde op de agenda geplaatst. Maar Dilthey geeft zijn resulterend concept van 'esthetisch ervaren' een structuur mee, die analoog aan die van het wetenschappelijke kennen is opgebouwd.

Geschematiseerd uitgedrukt, staat het wetenschappelijke subject in een vorsende verhouding tot de uiterlijke werkelijkheid. Dilthey voegt een derde term aan dit schema toe, om de specificiteit van het esthetische

kennen tot uitdrukking te brengen. Het scheppende, artistieke subject staat eveneens in een verhouding tot de uiterlijke werkelijkheid, maar tegelijk ook in een verhouding tot zijn zelf, dat deze werkelijkheid beleeft. De belevenis (“Erlebnis”) komt pas tot uitdrukking in het kunstwerk, nadat het door de zeef van de fantasie en de specifieke artistieke vormgeving is gegaan (“Gestaltung”).

Als substraat van het hele proces kan niet, zoals bij de wetenschapper, de uiterlijke werkelijkheid, of het menselijke kennen, of een derde term die beide overvleugelt (het ‘transcendentale subject’ van Kant bijvoorbeeld) worden aangeduid. Een zo mogelijk nog algemenere term wordt als substraat ingevoerd, namelijk ‘het leven’. “Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens” (*Das Erlebnis und die Dichtung* 126). De beschouwer van het kunstwerk neemt dat leven onmiddellijk op. Hij komt direct in contact met de belevenis van de kunstenaar waaraan die specifieke uitdrukking gegeven werd. Kunst kijken, lezen of beluisteren is dus een verrijkende ervaring, een nieuwe ‘belevenis’. Dilthey stelt dat elk poëtisch kunstwerk het “Daseinsgefühl” van de lezer verhoogt (139).

Door zowel de productie als de receptie van het kunstwerk in termen van de ervaring te concipiëren, is impliciet ook reeds de definitie van kunst- en literatuurwetenschap voorhanden. Kunstwetenschap zal dezelfde dubbele structuur aannemen, als het herbeleven door de toeschouwer van de belevenis van de kunstenaar. De taak van de kunstwetenschapper is ‘het verstaan te verstaan’. Door zijn vorming of specifieke begaafdheid is hij een soort ideale beschouwer, die de manier waarop de kunstenaar zijn werkelijkheid heeft verstaan, beter kan toegankelijk maken voor het verstaan van andere beschouwers. Hij moet daartoe zo nauwkeurig mogelijk de driehoek schetsen die gevormd wordt door (1) de belevenis *door* de kunstenaar, (2) *van* de uiterlijke werkelijkheid waarin hij of zij zich bevond, (3) *uitgedrukt in* het kunstwerk en zijn specifieke vormen. In Diltheys eigen woorden:

Das höchste Verständnis eines Dichters wäre erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und außer ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bestimmenden Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen,

der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet. (141)

Het sterke punt van Diltheys bepaling is dat alle kunstwetenschappers zich vanaf dat ogenblik rekenschap moesten geven van hun eigen esthetische ervaring, en hoe het hun onderzoek had gekleurd. Niet langer kon er kritiekloos een beroep worden gedaan op zogenaamd eeuwige wetten van de kunst, of van de universele esthetische ervaring. De kunst en de esthetica werden aan de beschouwer vastgeklonken. Het pleidooi van Peter Bürger voor de historisering van elke esthetische theorie, bijvoorbeeld, kan als een consequentie van Diltheys benadering worden opgevat (zie 1.3.4).

Het zwakke punt van Diltheys bepaling is dat ze, in zijn poging om zo scherp mogelijk het verschil te maken met de wetenschappelijke blik, structureel sterk aan die blik gebonden blijft. Dilthey wil weliswaar een specificiteit opeisen voor de esthetische ervaring. Maar uitgerekend het schema dat hij gebruikt, is ontleend aan de epistemologie. Net als de wetenschap wordt de kunst uitgetekend op een sjabloon waarin mens en werkelijkheid als communicerende vaten met elkaar in verbinding staan. Het enige verschil wordt gevormd door het ervarende zelf, dat er als derde term werd tussengeschoven. Fundamenteel, echter, gaat het ook in de kunst om de overdracht van een soort *informatie*. Op dit punt komt Diltheys begrip van de esthetische ervaring in een moeilijke spreidzitt tussen kunst en wetenschap terecht.

De verlichting had een notie van 'objectief ervaren' als kennisparadigma ingesteld. Dilthey geraakt er met name niet uit, op welke graad van algemeenheid de kunstenaar aanspraak kan maken. Enerzijds moet hij zijn persoonlijke levenservaring op een abstracter niveau brengen, namelijk het niveau van "das Typische". De belevenis dient omgevormd te worden tot een "Träger und Symbol eines Allgemeinen" (127). Maar anderzijds doet Dilthey zijn best om de kunstenaarservaringen af te grendelen van alle praktische en technische beslommeringen die samengaan met de wetenschappelijke, pragmatische blik. Precies die blik heeft oog voor het veralgemeenbare in de ervaring. In strikte navolging van de onthechte kantiaanse esthetica stelt Dilthey dat wat de dichter vasthoudt uit de rijkdom van de menselijke ervaringen, voor hem geen gegevens zijn

“welche er zur Befriedigung seines Systems von Bedürfnissen benutzt”, noch gegevens “von denen aus er Generalisationen erarbeitet” (132). Op een gelijkaardige manier wordt ‘de ziensgave van de dichter’ uiterst dubbelzinnig gedefinieerd als een vermogen dat zowel de natuur van alle mensen weet te ontsluiten, als ons beleert over de rijke verscheidenheid van de individuen (140). Dilthey komt ontgensprekelijk in een filosofisch weinig comfortabele positie terecht. De kunstenaar ervaart zijn specifieke ervaring, die hij in het kunstwerk op het niveau van het algemene moet weten te tillen, maar om mysterieuze redenen kan de ervaring daarbij specifiek blijven.

De moeilijkheid rond de graad van algemeenheid of juist bijzonderheid van de esthetische ervaring is slechts een teken aan de wand van de willekeur die Diltheys theorie op een fundamenteeler niveau aantast. In het schema van het wetenschappelijke kennen, kan op een relatief nette manier de verhouding tussen het kennende subject en de uiterlijke werkelijkheid worden uitgeklaard. Daaruit volgt dan een epistemologische theorie die uitspraken doet over de kenbaarheid van de werkelijkheid, over de mate waarin ze aan wetmatigheden is onderworpen, en wat de structuur van die wetmatigheden zou kunnen zijn. In het schema van de esthetische ervaring is deze zelfde verhouding, die nu drie polen omhelst, veel moeilijker zoniet onmogelijk te verhelderen.

Het lijkt er bovendien op dat Dilthey bewust de verhouding niet uitgeklaard wil zien. Weliswaar staat de kunst in een nauwe betrekking tot de uiterlijke werkelijkheid, maar dankzij de derde term, het ervarende zelf, lijkt de kunstenaar en bij uitbreiding ook de kunstwetenschap autonoom te kunnen beslissen hoe nauw of hoe los die betrekking wordt aangehaald. Gezien de kunstenaar immers niet gebonden is aan zijn eigenbelang of aan ‘de bevrediging van zijn behoeftensysteem’ (132), kan voor deze betrekking weerom geen ander woord gebruikt worden dan: de ‘levenservaring’. Dilthey kan of wil dit niet preciseren:

Überall ist hier das Verhältnis von persönlichem Erlebnis und Ausdruck mit dem von äußerem Gegebensein und Verstehen in verschiedener Mischung miteinander verwebt. (140)

De uiterst vage uitdrukkingen belevenis, levensinhoud en levenservaring introduceren een veel te abstract substraat (het leven) om een notie van esthetisch kennen te verkrijgen die zich aan het wetenschappelijke kennen meten kan. Daarmee kan de kunst aanspraak maken op de rechten van de wetenschap, en de kunstfilosofie op de rechten van de epistemologie. Maar op een fundamenteel niveau blijken de categorieën van Dilthey opgesteld binnen een schemaatje dat enkel dezelfde vorm heeft als dat van het wetenschappelijke kennen. Ze ontberen de precisie die de epistemologie en de wetenschapsfilosofie van hun begrippen eisen.

2.3.2 Moeilijkheden van de opvoeringsanalyse

Gaat het hier niet om een oud zeer, eigen aan de lang voorbijgestreefde levensfilosofie van Dilthey? Zeker niet. Zoals ik zal demonstreren aan de hand van het verdere verloop van Fischer-Lichtes geschiedenis van de theaterwetenschap, spelen Diltheys concepten nog steeds een gewichtige en weinig bevraagde rol in kunstfilosofie en kunstwetenschap.

Rond 1900 had de eerste golf van de artistieke avant-garde, samen met de wijsgerige wende naar de ervaring van het kunstwerk, de uitgelezen context voor het ontstaan van de theaterwetenschap gecreëerd. Losgekomen van de dominantie van de tekst bleef ze weliswaar strikt op het verleden gericht. Het duurde tot de jaren zestig, vooraleer een nieuwe generatie theaterwetenschappers deze oriëntatie betwistte en het recht opeiste om ook het hedendaagse theater in haar analyses te betrekken (Fischer-Lichte, 'Theatre Hist. and Perf. Analysis' 340). Stilaan ontstond naast de historisch georiënteerde theaterwetenschap een op het heden gerichte tak, die als opvoeringsanalyse naar buiten kwam. De breuk van de jaren zestig zorgde volgens Fischer-Lichte voor een begrijpelijke, maar in de grond onnodige animositeit tussen beide onderzoeksdomeinen.

De onderzoeker die recente voorstellingen analyseert, onderscheidt zich inderdaad kwalitatief van zijn collega-historiograaf. Hij heeft een persoonlijke ervaring van zijn onderzoeksobject die de ander op geen manier kan verwerven. Toch is hun onderzoek niet zo verschillend. Eens het op de analyse aankomt, maakt de opvoeringsanalyticus geen gebruik

van de voorstelling zelf of van zijn ervaring, maar van documenten, net als de historiograaf. Hij is ontegenzeggelijk in het voordeel door een aantal documenten waarover de ander niet kan beschikken, zoals video-opnames en eventuele notities tijdens de voorstelling gemaakt. Maar dat betekent slechts een relatief verschil. In de veronderstelling dat de meeste lezers van het onderzoeksverslag de voorstelling niet hebben gezien, zullen ze onmogelijk de analyse kunnen toetsen aan hun eigen esthetische ervaring. Het maakt bijgevolg voor de receptie van het onderzoek weinig uit of de onderzoeker de voorstelling ja dan neen heeft gezien. Voor de ontvanger van een opvoeringsanalyse verwijst de analyse altijd naar een historische gebeurtenis. Door de arbeid aan de hand van documenten, zo betoogt Fischer-Lichte, is de objectiviteit van ook het actuele theateronderzoek gewaarborgd. Bovendien lijkt het verrassend goed op het werk van de historiograaf.

Het is Fischer-Lichtes bedoeling om aan te tonen dat de tussenschotten, die de opvoeringsanalyse scheiden van de theaterhistoriografie in de meeste theaterdepartementen, overbodig zijn. Daarmee wil ze geenszins de weerslag loochenen die een persoonlijke esthetische ervaring kan hebben op een opvoeringsanalytisch onderzoek. Maar volgens haar vindt deze weerslag plaats op het vlak van de vraagstelling, *net als bij theaterhistoriografisch onderzoek*. De subjectgebondenheid van (theater)wetenschappelijk onderzoek zet zij bijgevolg fel in de verf (zie 2.2.1). Zo neutraliseert ze de tegenstelling tussen Diltheys concept van het esthetische ervaren, en het onbetrokken wetenschappelijke kennen. Kennen én ervaren gaan samen in de betrokken vraagstelling van de hedendaagse onderzoeker. Dat is onafhankelijk van het feit of diens blik nu op het heden, dan wel naar het verleden is gericht.

Het zijn de onderzoeksvragen die belangrijk zijn, niet de keuze van het 'onderzoeksdomein'. Die laatste categorie vindt Fischer-Lichte weinig zinvol. Goede vragen sporen juist aan om de grenzen tussen domeinen te overschrijden (346). Ze illustreert haar argument met een vergelijkend, transhistorisch onderzoek naar het gebruik van toneeldienaars. Met die specifieke vraagstelling gaat ze eerst een historische productie te lijf, namelijk de encenering van *Prinses Turandot* (Carlo Gozzi) door Jevgeni Vakhtangov uit 1922. Daarna bespreekt ze dezelfde problematiek aan de

hand van een hedendaagse productie, de *Knee Plays* van Robert Wilson (1984).

Fischer-Lichte aanvaardt in alle eerlijkheid het subjectivistische argument. Inderdaad wordt een menswetenschappelijk onderzoek door de persoonlijkheid van de onderzoeker bepaald. Maar in de grond vindt ze het een ongeldig bezwaar. Het smelt als sneeuw voor de zon wanneer correct met het bronmateriaal wordt omgegaan, zij het nu historisch of actueel. Haar eerlijkheid springt echter nogal gehaast over het probleem heen. Met een korte knik erkent ze de diltheyaanse wortels van haar benadering. Geruisloos brengt ze echter zijn concepten, samen met alle problemen die daarmee zouden kunnen samenhangen, bij de historische ontwikkeling van de theaterwetenschap onder. Voor mij blijft de esthetische ervaring als wortel van wetenschappelijk theateronderzoek een fundamenteel probleem stellen.

Diltheys interventie heeft veel meer om het lijf dan Fischer-Lichtes korte presentatie doet vermoeden. Niet zomaar in de zin van het 'subjectivisme' of de al te grote betrokkenheid van de onderzoeker op zijn object. Het is zeker niet de subjectiviteit of de willekeur, geïntroduceerd door de onderzoeker, die onvoldoende aandacht krijgt. Wat ze wél buiten beschouwing laat, is de willekeur geïntroduceerd door het *object*, of de opvoering zelf. Het probleem bij de studie van een recente opvoering is dat de complexiteit van het gebeurende theater niet wordt gereduceerd. Er kan dus moeilijk sprake zijn van een 'theorie' in de wetenschappelijke zin van het woord.

De bedoeling van een wetenschappelijke theorie is dat de complexiteit van de werkelijkheid (haar al dan niet schijnbare graad van willekeur) wordt verminderd door in de wirwar patronen en wetmatigheden te herkennen. Volgens de klassieke wetenschapsfilosofische opvatting van Leibniz, reduceert wetenschap een complexe werkelijkheid tot een minder complexe theorie, waardoor ze voorspellingen mogelijk maakt (Leibniz, 'Discours de métaphysique' 39-41; par. 5-6; Chaitin, *Meta Math* 62-64).

Nu is de complexiteit van de gebeurende theaterwetenschap, indien gericht op het hedendaagse theater, minstens even groot als de complexiteit van het gebeurende theater zelf. De theorie die er het resultaat van is, zal dus een geringe verklarende waarde hebben. Daarom zou de complexiteit

van de bestudeerde fenomenen moeten worden verlaagd. Maar er zijn nu eenmaal weinig criteria voorhanden, die de theaterwetenschapper kan presenteren om zijn of haar keuze voor een bepaalde eigentijdse voorstelling te legitimeren. Welke opvoering hij ook kiest, het is nog volstrekt onbeslist wat de verdere uitwerking of invloed ervan zal zijn op het publiek, en op alle publieken van de toekomst. Hij of zij kan enkel terugvallen op de autoriteit van critici of kenners, van zichzelf of van de geschiedenis om te oordelen: ‘dit is waarschijnlijk een interessante theatervoorstelling’.

De onderzoeker wordt onvermijdelijk zelf een autoriteit. Wat er eventueel publiek wordt gemaakt van het onderzoek, zal van de werking van die bepaalde voorstelling deel gaan uitmaken. Is het niet de taak van de kritiek om te oordelen, en de taak van de wetenschap om de oordelen van het verleden, de autoriteiten en de canon dus, te bevragen? In plaats van zichzelf gelijk tot die hoogte te verheffen? Peter Bürger maakt erop attent dat kunstwetenschappelijk onderzoek ook het *foute* object kan selecteren uit de kunst van zijn tijd: “Vielleicht sehen wir die epochale Kunst unserer Zeit nicht” (‘Der Alltag’ 211).

Een goed voorbeeld van hoe actueel theateronderzoek steeds ook een soort ‘live canonisering’ impliceert, is het recente boek *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann (1999). De auteur tracht daarin het gehele landschap van de nieuwe theaterontwikkelingen sinds de jaren zeventig te overblikken. Hij noemt dit theater ‘postdramatisch’, omdat het rigoureuus wil breken met het dominante model van de westerse traditie, dat op drama, dus neergeschreven tekst, gebaseerd is. Maar wat aanvankelijk een systematische onderneming lijkt, verbrokkelt al snel tot een ketting van kritische termen (zoals *Traumbilder*, *Synästhesie*, *Textlandschaft...*) die opgehangen worden aan een even lange keten van gevestigde namen uit een bepaalde spie van het theater van de jaren tachtig. Met name de regisseurs die op de verworvenheden van eerdere vernieuwers (met name de historische avant-garde, de performancekunst, en het fysieke theater van de jaren zestig) verderwerkten, en daarmee binnen een bepaald circuit van West-Europese festivals en gevestigde ‘avant-garde-instituties’ hoge ogen gooiden (denk aan het uitstekend uitgebouwde netwerk van het Brusselse Kaaitheter, het Berlijnse Hebbel Theater, en het Theater am Turm te Frankfurt). Deze toneelkunstenaars – onder wie Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Einar Schleef, Jan Fabre, William Forsythe, Romeo Castellucci,

Jan Lauwers – waren in 1999 vrijwel allen reeds door de theaterpers als canonieke makers van de late twintigste eeuw binnengehaald. Maar Lehmanns boek, eerder dan deze nog niet helemaal gestolde canon als uitgangspunt voor een bevraging te nemen, heeft zich voornamelijk als de definitieve consolidering ervan doorgezet.

Er heerst niet enkel een zekere mate van willekeur inzake het object van de actuele theaterstudie, maar ook inzake haar context. Het is onmogelijk om een historische gebeurtenis los van haar context te behandelen. Wie het theater van Meyerhold bespreekt, zal de prille Sovjetsamenleving bij het onderzoek moeten betrekken, of de (pseudo)wetenschappelijke verklaringen waarmee hij zijn biomechanische acteermethode verdedigde. De context van de arbeidsrationalisering aan het begin van de twintigste eeuw, valt niet weg te denken uit de gebeurtenis ‘Meyerhold’. Ongeacht het uiteindelijke gewicht van die context voor zijn producties. In dezelfde trant kan een analyse van het naoorlogse theater in West-Europa, onmogelijk voorbijgaan aan de rol die het existentialisme speelde in de filosofie, de literatuur en het universitaire leven.

Maar wie bepaalt wat tot de context van een actuele theatergebeurtenis behoort, of liever, wat er *niet* toe behoort? Welke elementen uit de actualiteit, uit de structuur van het theaterlandschap, uit de literatuur, de filosofie, de politiek, moeten in rekening gebracht worden? Welke moet men als irrelevant aan de kant schuiven? Aan welke modieuze, of juist oneigentijdse filosofische denkbeelden valt het theatrale gebeuren te verbinden? Welke moeten absoluut uit de buurt worden gehouden? Is er een bepaalde ‘tjidsgeest’ of mentaliteit die in de opvoering tot uitdrukking komt, miskend wordt of tegengesproken wordt?

Actuele ‘gebeurtenissen’ zijn niet enkel moeilijk af te lijnen en nog moeilijker te selecteren, ook hun contextuele theatraliteit is bijna ongrijpbaar. Laat staan de selectie van elementen uit de gehele tijdscontext waarmee de gebeurtenis via contextuele theatraliteit is verbonden.

Onderzoek naar eigentijds theater situeert zich in het spectrum tussen wetenschap en kritiek. Daarmee bevindt het zich in hetzelfde schuitje als bijvoorbeeld het politicologische onderzoek naar actuele conflicten, of het biomedische onderzoek naar recente epidemieën. Al deze onderwerpen

zitten op zekere manier gewrongen tussen de resultaten en werkwijzen die binnen het vak als gevestigd gelden, en aantrekkelijke nieuwe pistes die echter evengoed op een dood spoor kunnen uitlopen. Het is op voorhand geen uitgemaakte zaak of dit bepaald conflict de doorslag zal geven in de politieke ontwikkeling van een natie, en of deze bepaalde hypothese tot een behandeling van de ziekte zal leiden. Steeds moet actueel wetenschappelijk onderzoek, in tegenstelling tot conventioneel onderzoek, zijn eigen innovaties legitimeren en adverteren. Enkel door luidruchtig te zijn kunnen voldoende claims worden aangetrokken die de hypothese verifiëren of falsifiëren. Maar het impliceert ook een element van kritiek en zelfs polemiek. Rivaliserende hypotheses moeten worden bestreden en de eigen zaak bepleit zonder dat men alle stukken van de puzzel in handen heeft. Men doet in de grond een beroep op zijn 'belevens', zijn 'ervaring', zijn 'intuïtie' of hoe men ook deze faculteit van de geest wil benoemen die het signaal uitzendt dat mijn denken op het goede of op het foute spoor zit.

Wat zijn de verschillende waarheidsaanspraken van theaterhistoriografie versus actueel theateronderzoek? Fischer-Lichte is in elk geval gerechtigd om ook de aandacht te vestigen op de willekeur inherent aan geschiedschrijving. Maar in het historiografische domein kan men positie kiezen tegenover de conjuncturen en structuren die voorgaande onderzoekers hebben gemeend te herkennen. Aan een historische gebeurtenis werden als het ware reeds 'handvatten' bevestigd die het makkelijker te hanteren maken. Aan actuele theatergebeurtenissen moet de onderzoeker zelf nog alle theoretische handvatten vastschroeven. Hij riskeert daarbij de verkeerde keuzes te maken, zowel wat de gebeurtenis betreft als hoe ze benaderd dient te worden. Maar ook bestaat de kans dat zijn hypothese de juiste genealogische snaar treft van een hedendaags verschijnsel, zodat het een baken wordt voor verder onderzoek. Met dit onderscheid in het achterhoofd moet de lectuur worden aangevat van respectievelijk het theaterhistoriografische deel van deze publicatie (hoofdstukken 5 tot 8) en van het actuele deel (hoofdstuk 9). Het laatste deel wordt gestuurd door andere en meer riskante waarheidsaanspraken.

Hoofdstuk 3

Het antinomisme of de leer van de absolute transgressie

Voor de komst van de Messias zal de schaamteloosheid toenemen.

Talmoedische spreuk

Is het denkbaar om de schending van alle wetten tot een wet te maken? In dit hoofdstuk zullen beknopt enkele historische episodes van de veralgemeende transgressie of het antinomisme worden overlopen. Deze doctrine heeft haar pad voornamelijk door de religiegeschiedenis gebaad. Het overzicht zal voorbereiden op een grondige doorlichting van de veralgemeende transgressie die Artaud in de theaterkunst wil doorvoeren. De veralgemeende transgressie blijkt een speciale logische structuur te bezitten, die in de doctrines van de antinomisten bijzonder scherp zichtbaar wordt. Ik zal aan twee grote antinomistische groeperingen aandacht besteden. Ten eerste de libertijnse strekking van het gnosticisme (tweede en derde eeuw n. Chr.), de beweging die het antinomisme historisch gezien heeft geïntroduceerd. Vervolgens wordt ook de bijzondere kabbalistische theologie besproken, die ontwikkeld werd door de profeet Nathan van Gaza om de aanstootgevende handelingen van de joodse messias Sabbatai Sevi (ca. 1666) te verklaren.

De hoofdbedoeling is om de logische structuur van de veralgemeende transgressie te achterhalen, door concrete formuleringen ervan op een rijtje te zetten. Eén antinomistische formatie bestuderen was daarvoor niet voldoende. Cruciaal voor de logische opbouw van het antinomisme is

dat het zich op een vreemde, niet-historische manier herhaalt gedurende de geschiedenis. Het lijkt erop dat de doctrine van de veralgemeende transgressie weliswaar op verschillende momenten van de tijdslijn opduikt, maar zich strikt genomen niet ontwikkelt. Er vindt enkel een doofstomme herhaling van dezelfde paradoxen plaats. Het antinomisme vormt een 'zwijgende traditie'. Om dat punt hard te maken, worden twee onderscheiden varianten van het antinomisme behandeld.

Zijdelings is het ook de bedoeling om door middel van de presentatie van de gnostische leer (3.1) een eerste kijk te geven op de gedachte van het akosmisme, zoals ontwikkeld door de gnostici als grondslag voor hun leer. In hoofdstuk 7 zal het akosmisme een belangrijke rol spelen. Het oeuvre van Artaud is expliciet en impliciet verwant aan deze kerngedachte van het gnostische wereldbeeld. Goodall heeft in *Artaud and the Gnostic Drama* (1994) aangetoond hoe dikwijls het gnostische aspect van zijn werk in de verf wordt gezet door commentatoren (Goodall 3; maar zie ook Chiaromonte, en McClure gecit. in Kahn 337; bij Artaud zelf *OC* 4: 48-49, 98-100; 8: 146). Een gnostische kijk lag aan de basis van de befaamde opstellen van Derrida over Artaud, maar hij laat het woord gnosis niet vallen. Dat gebeurde waarschijnlijk uit angst de naam Artaud te ontcrachten door hem in een traditie te schuiven. Zoals hoofdstuk 7 zal demonstreren, levert die schroom een verstoord beeld op van de gnostische Artaud. Goodall heeft een gedetailleerder portret geschilderd. Op haar onderzoek zal worden verdergebouwd met de resultaten uit het overzicht van het antinomisme, om Artauds gnostische subversies naar waarde te schatten.

3.1 Het gnosticisme

Fundamenteel voor de uiteenlopende gnostische leerstelsels is het *akosmisme*, of de overtuiging dat er een nauwelijks overbrugbare kloof gaapt tussen God, het enig werkelijke, en de kosmos. De gnostische God is een onbekende en verborgen God. "In de naam van het grote eerste vreemde Leven uit de werelden van licht, het sublieme dat boven alle [geschapen] werken staat", zo luidt de vaste aanhef van de Mandeese geschriften (gecit. in Jonas 49). God is de kosmos dermate vreemd, dat Hem vanuit een men-

selijke, dus kosmische positie (zelfs vanuit de positie van een gnosticus, letterlijk 'iemand die de kennis [gnosis] bezit') geen enkele eigenschap kan worden toegekend. De schepping van de kosmos lag niet in de bedoelingen van God. Op een of andere manier heeft God echter iets van zijn macht gedelegeerd aan lagere machten, die verantwoordelijk zijn voor de schepping en alle onvolmaaktheden ervan.

De leer van Simon Magus werd overgeleverd door kerkvader Irenaeus van Lyon als de bron van alle ketterijen. Simon meende dat de schepping had plaatsgevonden nadat de eerste gedachte van God (Ennoia), een vrouwelijk beginsel, aan Hem 'ontsprongen' was (Irenaeus bk. 1, par. 23.1-3; vgl. Foerster 38-42, Jonas 103-111, Pouderon 149-150). Met haar wou God de Engelen en Aartsengelen scheppen, maar zij raadde zijn plan en was hem voor. Onmiddellijk na hun schepping laten de lagere machten ('Potestaten' bij Irenaeus, en 'Archonten' in latere gnostische scholen) uit zichzelf de kosmos voortkomen. Evenredig aan zijn afstand tot God is deze kosmos onvolmaakt. De lagere machten zetten daarna de Ennoia gevangen en misbruiken haar. Ze wordt gedwongen onder de naam Helena te transgrireren via verschillende vrouwenlichamen. Zo was zij het, om wie de Trojaanse oorlog werd gevochten. Uiteindelijk komt ze terecht in het lichaam van een prostituee in de stad Tyr, waar Simon, die zich volgens Irenaeus de incarnatie noemde van God, haar komt halen om de redding van de mensen te volbrengen.

Opvallend in Simons verhaal is ten eerste de stoutmoedige herinterpretatie van bekende mythologische of religieuze figuren, zoals Helena. Vervolgens zijn er de bewuste overschrijdingen van zedelijke grenzen, die geheiligd worden binnen het nieuwe systeem. In dit geval wordt een prostituee gelijkgesteld aan de eerste gedachte van God. In het evangelie zal Christus weliswaar de zegen uitspreken over een vrouw van lichte zeden (Luc. 7.36-50) en een andere redden van de stenigingsdood (Joh. 7.53-8.11), maar daar ligt de nadruk telkens op de bekering die Christus bij de zondaressen teweegbrengt. Christus keert het kwade om tot het goede. Simon stelt het kwade gelijk aan het goede. (Vergelijk dit met de twee verschillende gronden die de sabbatiaanse theologie aangeeft voor de transgressies van de joodse messias [3.3].) Een derde opmerkelijke gegeven is de verlossing die aan de mensen deelachtig wordt gemaakt onder de vorm van de kennis van God, via een bemiddelaar die deze kennis reeds bezit.

Om de bijzondere samenhang tussen de eerste twee tendensen te belichten, verlaat ik het eerder beperkte kader van het simonianisme, gezien slechts enkele elementen van zijn leer werden overgeleverd. In wat volgt wordt de verhouding tussen de gnostische ideeën van verlossing en transgressie uiteengezet volgens de doctrines van verscheidene scholen, tegen de achtergrond van de algemene gnostische overtuigingen met betrekking tot de plaats van de mens in de kosmos. Vooraf moet worden opgemerkt dat het overwinnende christendom vele gnostische getuigenissen heeft onderdrukt. Wanneer niet verdelgd, werden ze enkel vervormd overgeleverd via de antiketterse geschriften van de kerkvaders. Dat maakt het moeilijk de libertijnse scholen van het gnosticisme precies te localiseren of te dateren.

In scherpe tegenstelling tot de joodse en de christelijke leer, is de verborgen gnostische God geen wetgevende God (Jonas 271-272). Het enige spoor van zijn aanwezigheid is de eveneens verborgen goddelijke vonk of adem (*pneuma*) die in elke mens huist. Om die *pneuma* heen hebben de Archonten als een reusachtige gevangenis de kosmos gebouwd. Het eigen lichaam, de lichamen van andere mensen en de hele materiële wereld verblinden de *pneuma*. Tot en met de hemellichamen, die elk met een bepaalde Archont worden geassocieerd en op een bepaalde manier hun onderdrukking uitoefenen. De *pneuma* vergeet zijn goddelijke herkomst en dreigt zich in de wereld van vlees en bloed en aarde te verliezen, tenminste als hij niet deelachtig wordt gemaakt aan de gnosis, die de sluiers wegneemt van zijn kosmische onwetendheid (*agnosia*).

Eerst moet je het kleed verscheuren dat je draagt, het weefsel van de onwetendheid, de grond van het kwaad, de kluister van het verderf, de duistere muur, de levende dood, de zichtbaar overledene, het graf dat je meedraagt, de rover in jou, die haat door wat hij liefheeft, en benijdt door wat hij haat. (*Corpus Hermeticum* bk. 7, par. 2; gecit. in Foerster 429)

De gnostici lijken het platonische en christelijke lichaam/ziel-dualisme te radicaliseren. In werkelijkheid is hun conceptie nog extremer. Het zijn niet enkel de natuurwetten en de beperkingen van het menselijk lichaam (*soma*) die de *pneuma* verstikken. Ook de menselijke ziel (*psychè*), het

waarnemings- en denkvermogen, is een door de Archonten afgesteld apparaat (Jonas 269). Uit de mens zelf, noch uit de gemeenschap van mensen, kan ware kennis of een ware wet voortkomen. De blik in de werkelijke fundamenten van het wereldbestel kan enkel afkomstig zijn uit een volstrekt buiten, als plotseling binnendringende en verlichtende gnosis. In hoofdstuk 7 zal ik aantonen hoe ook bij Artaud zo'n extreem wantrouwen woedt tegenover de wereld. Dat strekt zich zelfs uit tot alles wat de mens zelf aan deze wereld ontleent of eraan toevertrouwt (zijn waarnemingen, spraak en schrift).

De morele gevolgen van het akosmisme zijn evenredig extreem. De haat voor het lichaam en zijn verlangens, de meest voelbare vorm van kosmische onderdrukking, slaat gemakkelijk over in een fanatiek ascetisme. Een Mandeese aanmaning luidt:

Wees geen zoon des huizes en sta niet bekend als zondaar in de Tibil [= de kosmos]. Laat u niet bekoren door welriekende guirlandes en schep geen genot in een mooie vrouw. [...] Laat u niet bekoren door lust of door bedrieglijke schaduwen [...]. (Gecit. in Jonas 84)

In tegenstelling tot het christelijke ascetisme is dit ascetisme geen gebod van God. De gnostische God vaardigt geen enkele wet uit. Het enige wat men kan afleiden wanneer men kennis van hem bezit, is een gepaste gnostische houding ten aanzien van de absoluut ongoddelijke kosmos. Maar dan is ook het negatiefbeeld van deze houding, het absolute libertinisme, een adequate reactie (Jonas 46, Foerster 9-10). Hubert Dethier heeft gewezen op de dialectiek van elke ascetische leer: paradoxaal genoeg is een sterk individu vereist voor de verzaking aan de driften van het eigen ik (209).

Volgens een valentiniaanse metafoer is de gnosticus of de 'pneumatische' mens verzonken in de materiële wereld als een goudklomp in de modder (Irenaeus bk. 1, par. 6.2-3). De modder kan het goud evenmin bevulen als de materiële wereld de pneuma. Zij is dus ook ongevoelig voor de wetten van die wereld, waaruit de libertijnse gnostici afleidden dat alle mogelijke handelingen hen geoorloofd waren. Sterker nog, de pneumatici konden door doelbewust de kosmische wetten te schenden, hun onthechting bewijzen, en tegelijk de Archontische heerschappij ondermijnen (Jonas 273). Evenwel was dit enkel voor de 'meest volmaakten' weggelegd (Irenaeus

bk. 1, par. 6.2-3). De transgressie moest de wet raken onder de juiste hoek, dat wil zeggen vanuit de juiste motivatie en op de juiste manier. Anders riskeerde de transgressor zich in frivoliteit en dus nog diepere kosmische slavernij te verliezen (Walker 126-127). De veralgemeende transgressie is geen blinde teugelloosheid, maar wordt net als de totale subversie die sommige avant-gardisten verkondigden, vanuit een welbepaald programma voorgeschreven. Om aan de Geschiedenis te ontsnappen, moet men de particuliere geschiedenissen en tradities waarin men is ondergedompeld met alle middelen tegenwerken.

Vooraleer de gnostische transgressies in detail besproken worden, moet opgemerkt dat de graad van historische waarheid die schuilt in de schandaliserende verslagen van de kerkvaders, herhaaldelijk in twijfel getrokken werd. Te midden van zijn zwartmakingen zegt Irenaeus zelf niet te geloven dat de gnostici alles uitvoeren wat ze voorschrijven (bk. 1, par. 25.5). Maar historische waarheid staat hier niet op het eerste plan. Weze het antinomisme van de gnostici een doctrine gebouwd op werkelijke orgieën van wets- en zedenschennis, of niets dan een hersenschim door de kerkvaders uitgeschreven voor propagandadoeleinden, in het kader van dit onderzoek is enkel zijn filosofische gedaante van belang.

Van verschillende gnostische sekten werd gezegd dat ze systematisch het verbod op overspelschonden, maar enkel door middel van homoseksualiteit, masturbatie, incest, pedofilie of anaal geslachtsverkeer. In geen geval mochten kinderen voortkomen uit de transgressieve seksuele handelingen, want die zouden de Archontische heerschappij bestendigen in plaats van ze tegen te werken. De gnostische transgressie is welgericht. Ze viseert de wet als zodanig. Vandaar de bijzondere haat voor de oudtestamentische geboden, afkomstig van Jahweh, die in de gnostische inverteringen was omgevormd tot de opperste Archont, demonische schepper en wetgever van de kosmos (Foerster 29). Als verdere voorbeelden van de “omnia quaecumque sunt irreligiosa et impia” die de gnostische libertijnen begaan, noemt Irenaeus magie en het eten van vlees afkomstig van heidense dierenoffers, een absoluut taboe voor christenen en joden (bk. 1, par. 25.4, 24.5). Exemplarisch voor het antinomisme is de invertering van de maagdelijkheid, de biologisch-spirituele wet bij uitstek voor zowel de joodse, christelijke als islamitische cultuur. Epiphanius meldt: ‘Als maagden

duiden ze de vrouwen aan die, hoeveel ze ook gecopuleerd hebben, nog nooit natuurlijke omgang hebben gehad' (gecit. in Walker 128).

Het eigen lichaam van de antinomist is de plaats bij uitstek waar zijn transgressies oplichten (vgl. Scholem 810). Wanneer van bepaalde gnostici verteld wordt dat ze menstruatiebloed en sperma consumeren (Walker 129), dan is deze zo particuliere handeling wezenlijk een filosofische misdaad. Door de inname van wat het lichaam met kracht uitstoot, wordt de orde van de natuur geïnverteerd.

Binnen enkele scholen, die van Carpocrates en van de Kainieten, is de doctrine van de veralgemeende transgressie tot het einde doorgedacht. Carpocrates stelde dat de gnosticus zich moest bevrijden van de natuur door haar 'uit te putten'. Hij moest alle mogelijke handelingen uitvoeren, dus ook alle onwettige. Zolang hij de catalogus van handelingen niet had afgewerkt, ontbrak er nog iets aan zijn vrijheid en zou hij gevangen blijven in de cyclus van reïncarnatie om zijn taak verder te zetten (Irenaeus bk. 1, par. 25.4, 31.2). Deze gnostici keren de judeo-christelijke concepten van gebod en zonde structureel binnenstebuiten. De overtreding, en niet de navolging van de wet is de weg naar de verlossing.

De antagonistische structuur van het libertijnse gnosticisme resulteert in een antigodsdienst, die het perfecte negatiefbeeld wou vormen van de bestaande godsdienst. De antigodsdienst poogt het absoluut andere te bereiken: de verlossing die niet *in* de wereld kan plaatsvinden maar enkel door losscheuring *van* de wereld. Maar dat absoluut andere wordt uitsluitend gesticht onder de vorm van een spiegelbeeld. De gnostici moesten de transgressie van de wet *volgens welbepaalde regels* uitvoeren. De gnostici leken zich de vraag te stellen: 'Hoe moet een godsdienst worden gedacht, die de godsdienst weigert?' De kosmische bemiddeling met God via overgeleverde teksten, rituelen, sacramenten en priesters hadden ze uitgeschakeld. Maar uiteindelijk gaven ze zelf aanleiding tot een nieuwe set godsdienstige regels (Dethier 213). Wie de wet weigert kan moeilijk weerstaan aan de verleiding, zijn weigering tot wet te maken. Net zoals de avant-gardisten eerst de hele kunsttraditie van het Westen hadden bespuwd en daarna het maken van antiekunst als esthetische conventie introduceerden.

De gnostici maken het verschil met eerdere religieuze wetsstelsels door hun positie aan de andere kant van de wet. De gnosticus is even sterk afhankelijk van de oudtestamentische geboden als de jood of christen. Maar er is iets fundamenteels veranderd. De gnosticus staat niet eenvoudigweg in een verhouding tot de wet, maar veeleer in een *verhouding tot een verhouding* tot de wet. De nieuwe gnostische ‘wet’ is geen wet van eerste, maar van tweede orde. Ze regelt de omgang met de bestaande wet. De verhouding van de gnosticus, hoezeer ze ook een naïeve spiegeling van de wet lijkt, betekent een voortdurende spanning tot de wet. Dat wordt geïllustreerd in de roemloze ondergang van niet enkel de gnostische, maar ook de andere antinomistische bewegingen. Eén ervan, het sabbatianisme, wordt beknopt overschouwd om de verspreiding van het antinomistische gedachtegoed te illustreren, en bepaalde terugkerende elementen aan het licht te brengen.

3.2 Het sabbatianisme

In 1665-66 valt het hoogtepunt te situeren van een nieuwe opstoot in de ‘geschiedenis’ van het antinomisme. In december 1665 maakte de ascetische rabbi en kabbalist Sabbatai Sevi zichzelf bekend als de messias van het joodse volk in Smyrna (vandaag Izmir, Turkije). Het messianistisch enthousiasme verspreidde zich snel over de joodse gemeenschappen in het Turkse Rijk. Zelfs de diaspora in Polen, Italië en West-Europa werd erdoor aangestoken. De joodse geschiedenis had al verscheidene ‘messiassen’ gekend die achteraf vals bleken te zijn, maar de werking van Sabbatai zou zich wel erg diep laten voelen. Dat is te wijten aan de unieke theologie die zijn profeet, Nathan van Gaza, ontwikkelde om een verklaring te bieden voor de ‘vreemde daden’ die Sabbatai tijdens zijn periodes van verlichting stelde.

Volgens Gershom Scholem zouden Sabbatais vreemde daden beter als de manische episodes van een manisch-depressieve stoornis benoemd worden (128ff). Al in de jaren voorafgaand aan zijn manifestatie als messias, stelt hij handelingen die nu eens louter excentriek, dan weer regelrechte wetsschennis zijn. Tijdens zijn verblijf in Salonika (Griekenland) nodigt hij

de prominente rabbi's uit op een banket. Nadat alles in gereedheid werd gebracht voor een huwelijksplechtigheid, laat Sabbatai een thorarol binnenbrengen en voltrekt het huwelijk tussen zichzelf en de Thora (Scholem 159-161). Op het hoogtepunt van de beweging, deinst hij er niet voor terug de joodse godsdienst en haar kalender aan te passen. Een rituele vastendag wordt vervangen door een feest, en een maandag tot sabbat uitgeroepen. Een gebed dat traditioneel aan de landelijke heerser is gewijd (i.c. de sultan), dient nu te worden opgedragen aan de 'koning van Israel', namelijk Sabbatai zelf (236-237, 408, 262).

Net als voor de gnostici, is de overgeleverde wijze om God te dienen van weinig tel voor de sabbatianen. Ook zij nemen een metaverhouding aan ten opzichte van de gangbare wet. Deze metaverhouding kan hier bijzonder scherp worden waargenomen, gezien het uitzonderlijke belang van de wet in de joodse religie. De Thora, geschonken door God aan het joodse volk via Mozes, dient op de juiste manier te worden gelezen en toegepast (*halacha*) om de verlossing, dat wil zeggen de komst van de messias, mogelijk te maken.

De zestiende-eeuwse kabbalisten, zoals Isaak Luria, wiens leer de basis vormde van Nathans systeem, hadden dit cruciale punt uitgebreid onderbouwd (Scholem 28-44). Voor hen was de gebrekkige, verlossingsbehoeftige toestand van de wereld het gevolg van een zuiveringsproces binnen de onvatbare en onnoembare godheid zelf (En-Sof). En-Sof trekt zich terug van zichzelf in zichzelf, om zich van een overmatige 'strengheid' (*din*) te zuiveren. Zo laat En-Sof een leemte achter die, bij gebrek aan goddelijkheid, uiteindelijk zal aanleiding geven tot het ontstaan van de kosmos. Tegelijk emanent En-Sof ook iets in deze leegte: de goddelijke lichten (*sefirot*), die de 'voertuigen' zijn voor de afgescheiden *din*. Dit 'strengere' 'afval' van En-Sof kan niet op zichzelf worden uitgestoten. Ten eerste omdat de goddelijke substantie, volgens een algemeen kabbalistisch principe, zich nooit 'naakt' maar enkel 'aangekleed' kan manifesteren. Ten tweede omdat de *din*, die uiteindelijk de bron van het kwade zal blijken, niet onomkapseld kan geloosd worden.

Er liep iets verkeerd in het theokosmische drama. De 'voertuigen' konden het licht niet bevatten en braken stuk. Het meeste licht kon naar En-Sof

terugkeren, maar enkele ‘vonken’ bleven aan de scherven van de voertuigen kleven. Deze vonken waren onomkapselde strengheid. Hun val in de leegte gaf aanleiding tot de schepping van de kosmos, die bijgevolg essentieel in gebreke is, meer nog demonisch (de *qelipboth* of ‘hulzen’). En-Sof vatte het herstel aan (*tiqqun*) van de goddelijke eenheid, maar daaraan moesten al zijn emanaties bijdragen, waaronder Adam.

De eerste mens omvat in het kabbalisme niet alleen de concrete Adam uit het Aardse Paradijs. Hij vormt slechts één trede van een trap die verschillende gedaantes omvat, tot en met de “Oorspronkelijke Adam” (Adam Qadmon). De misstap met de appel was slechts een weerspiegeling van een ramp die alle goddelijke niveaus omvatte. Adam faalde om de *tiqqun* te voltooien. Nog steeds wacht de werkelijkheid op haar definitieve verlossing. Door de aanbidding van het gouden kalf boven die van Gods wet te stellen, verhinderde het joodse volk zelf de voleinding van het theokosmische drama. Daarna heeft de Thora haar huidige, materiële gedaante aangenomen. De vervulling van elk van de 613 geboden herstelt één van de 613 spirituele ledematen van het mystieke lichaam van de Oorspronkelijke Adam. Bij het vervullen van de wet door de gelovigen staat dus niets minder dan de verlossing van de kosmos op het spel.

De gedurfde speculaties van Luria en zijn volgelingen vormden de aanleiding voor de wel zeer onorthodoxe uitbreiding ervan door Nathan, die daarmee eigenlijk zijn bron opblies. Het verbeeldingrijke, maar met labyrintische voorzichtigheid uitgewerkte systeem van de kabbalisten werd getemperd door hun hoogst vrome en ascetische levenswijze. Dat gold aanvankelijk ook voor Sabbatai en Nathan. Bij de kabbalisten was er zowel een potentie aanwezig tot het voltooien van de *tiqqun* door het navolgen van de wet, als een hoop op de nabijheid van de voltooiing in de vorm van de komst van de messias. Dit is het knelpunt waarop de revolutionaire theologie van Nathan zich zal enten.

Het is onduidelijk in welke richting de ‘voltooiing’ van de wet door de messias moet worden geïnterpreteerd. Aan het ene uiterste bevindt zich de filosoof Maimonides, die beangstigd was door het revolutionaire potentieel van het messianisme. Hij stelde dat de messias een koning zou zijn die de Thora op de meest volmaakte wijze zou naleven (Scholem 12-13). Aan het

andere uiterste staan de kabbalistische fantasieën die de heersende Thora omschrijven als de ‘Thora van de Boom van de Kennis van Goed en Kwaad’. Dat is slechts de materiële Thora. Ze voorziet in concrete voorschriften voor gebed, offer, voedsel en kledij, opdat de joden de verlossing langzaam tot stand zouden kunnen brengen. Maar het is slechts een ersatz voor de ware en spirituele ‘Thora van de Boom van het Leven’, die van kracht wordt eens de messias komt (11-12, 319-321). De kabbalisten dromen van een nieuwe Thora. Het betreft *de wet zelf* die vernieuwd wordt. Nathan leidde de scherpst mogelijke conclusie af uit die doctrine. De komst van de messias schaft de heersende wet af, en vervangt hem door de ware wet.

Gewapend met dit krachtige kabbalistische instrument, kon Nathan de ‘vreemde daden’ transformeren tot het onomstotelijke bewijs dat Sabbatai de ware messias was. Zijn strenge, ascetische levenswijze en kabbalistische studies schonken hem geloofwaardigheid volgens de traditionele patronen van religiositeit, die hij vervolgens zou ‘vervolmaken’ door ze te annihileren. Net als bij de gnostici houdt het strengste ascetisme gelijke tred met het meest aanstootgevende libertinisme. Sabbatai radicaliseerde inderdaad de transgressie (Weyembergh 56). Hij bezoedelde herhaaldelijk het verbod op het uitspreken van de onuitspreekbare naam van God, het tetragrammaton JHWH (Scholem 142-147, 691).

Symbool voor het opheffen van de oude Thora, dus het geheel van de heersende wet, stond de overtreding van enkele van de zesendertig absolute taboes, door de Talmoed bestraft met excommunicatie. Zo staat Sabbatai zijn volgelingen op een bepaalde gelegenheid toe het verboden vet van bepaalde dieren, toch op te eten. Hij zegent zelfs dit voedsel: “Gezegend zijt Gij, O Heer, die toelaat wat verboden is” (gecit. in Scholem 242). Deze zo scherp paradoxale formule, die God, de wetgever, dankt voor de afschaffing van zijn wet, wijst vooruit naar het antinomistische gebod dat uiteindelijk zal verschijnen in de sabbatiaanse leer. De oude, heilige verboden *moeten* overtreden worden door de messias, in sommige gevallen ook door de gelovigen. In de meest extreme gevallen luidt het, dat wie nog verder de oude wet naleeft, daarmee de nieuwe Thora van de Boom van het Leven schendt en dus de voltooiing van de *tiqqun* in de weg staat (Scholem 818). Opnieuw ontstaat een ‘antinomistisch systeem’ om nauwkeurig de hoek af te stellen waaronder de transgressie de wet dient te raken.

Het toppunt van het sabbatiaanse antinomisme is de historische gebeurtenis die de climax vormt, maar tegelijk het roemloze einde aankondigt van de messianistische beweging. In het voorjaar van 1666 wordt Sabbatai gearresteerd op bevel van de sultan, die zich zorgen maakt over de hevige beroering in de joodse gemeenschappen. In september wordt hij voor de keuze gesteld: indien hij zich niet bekeert tot de islam, zal hij geëxecuteerd worden. Het onvoorstelbare gebeurt. Sabbatai Sevi, messias van het joodse volk, geeft de joodse godsdienst op en wordt moslim. Nathan en een deel van de sabbatianen interpreteerden de apostase als het ultieme antinomistische bewijs dat hij de ware messias was, maar vanzelfsprekend is dit moment de klip waarop de reusachtige messianistische golf, die zich de voorafgaande maanden spanningsvol had opgebouwd onder de joden van Amsterdam tot Konstantinopel, breken moet. Zoals Maurice Weyembergh heeft aangeduid gaat het bij de sabbatianen, maar ook bij de gnostici, om een zo radicale invertering van de religieuze, legale en sociale orde, dat ze de tijd zelf opheft en vervangt door een andere tijd.

[I]n het sabbatianisme is men met de komst van de messias een *interregnum* binnengetreden, zodat de bestaande wetten kunnen worden overtreden. Hetzelfde antinomisme vindt men bij de christelijke chiliasten terug. Hun buitensporigheden en uitspattingen zijn de manifestatie van de tussentijd: de nabijheid van het einde rechtvaardigt de overtredingen. (Weyembergh 56-57)

De sabbatiaanse theologie gaf eigenlijk twee afwijkende theologische verklaringen voor een messias die de transgressie veralgemeent. De eerste grond is die van eenduidige invertering (Scholem 227, 285, 308-311, 801). Het is noodzakelijk dat de ziel van de messias helemaal verzinkt in de demonische kosmos (*qelippah*), opdat hij de verloren vonken van het goddelijke licht tot herstel zou kunnen brengen. Daartoe moet hij zich verenigen met de *qelippah*, wat tot uiting komt in zijn ogenschijnlijk kwaadaardige transgressies van de gangbare wet. In werkelijkheid heeft de messias als taak om het kwade tot zijn paroxisme te brengen, opdat het zichzelf zou opheffen. Volgens deze eerste grond identificeert de messias zich met het kwade om het tot iets goeds te kunnen inverteren. Hij kan door Nathan zonder fout benoemd worden als 'koning van de demonen' (gecit. in Scholem 695).

De tweede grond is veel radicaler van aard (Scholem 319-320, 809-818). Deze bouwt verder op het onderscheid tussen de Thora van de Boom van de Kennis van Goed en Kwaad, die verbeurd is verklaard door de komst van de messias, en de nieuw ingestelde Thora van de Boom van het Leven. Enkel de eerste, materiële Thora kent het onderscheid tussen Goed en Kwaad, tussen zuiver en onzuiver, tussen vroom en zondig. De ware Thora, die de messias meebrengt, bevindt zich voorbij Goed en Kwaad. Wanneer zijn daden vreemd lijken, is dat niet omdat ze de wet schenden, maar integendeel aan een hogere wet beantwoorden. Met de menselijke conceptie van 'wet' kan die hogere wet zelfs niet voorgesteld worden, gezien hij eigenlijk het onderscheid tussen wettig en wetteloos niet hanteert. Vandaar opnieuw het huwelijk van ascetisme en libertinisme. Wanneer Sabbatai de traditionele voorschriften van de vroomheid op de letter volgt, bewijst dat zijn heiligheid; wanneer hij die voorschriften op de letter omkeert en schendt, bewijst dat zijn heiligheid nog eens. Deze ultieme paradox (of absurditeit?) is voor Scholem de voornaamste reden om het antinomisme als nihilistisch te veroordelen.

Er is geen twijfel aan dat een afvallige messias een nog grotere paradox is dan een gekruisigde messias, maar de paradox heeft geen opbouwende waarde. De leer dat de verlosser door zijn geloof te verraden zijn messiaanse zending volbracht, is wezenlijk nihilistisch, en nadat eenmaal de eerste stap op dit glibberige pad was gezet, werd alles mogelijk. (Scholem 799, gecit. en vert. in Weyembergh 57)

Nog een laatste element van het onstabiele sabbatiaanse systeem moet vermeld worden, gezien het belang dat het in hoofdstuk 4 en in de bespreking van Artaud zal innemen (zie 7.7). Net als bij de gnostici kunnen ook de teksten van het sabbatianisme niet eenduidig gekenmerkt worden als religieuze teksten, maar zijn het veeleer metareligieuze teksten. Ze zijn niet het vehikel van een omgang met God, maar een metavehikel dat een omgang voorstelt met de courante omgang met God. De exegetische creativiteit van de sabbatianen was enorm. Onder meer de enigmatische natuur van de Hebreeuwse Schrift droeg daartoe bij. Vers 126 van Psalm 119 werd in de christelijke traditie als volgt vertaald: "Het is tijd om in te grijpen, HEER, overal wordt uw wet geschonden." Het Hebreeuwse origineel geeft strikt genomen enkel de volgende componenten aan: "tijd; om

iets te doen voor G-d, enkelen hebben Uw wet overtreden”. Een klassieke joodse vertaling schuift bijgevolg niet God, maar de gelovigen zelf naar voor als het onderwerp van het ‘doen’. “It is a time to act for the LORD, for they have violated Your teaching” (*Tanakh* 1258). De christelijke en joodse interpretaties zijn juiste lezingen, maar in de rabbijnse traditie leefde nog een alternatief. Dat stond de sabbatianen toe om het vers in te roepen als rechtvaardiging voor de transgressies van Sabbatai: ‘Het is tijd om te handelen voor G-d, enkelen hebben [bijgevolg] Uw wet overtreden’ (gecit. in Scholem 399).

3.3 Conclusie

Wat zijn de voornaamste kenmerken van het antinomisme? De drie opvallende trekken uit het verhaal van Simon Magus bleken telkens terug te keren.

- 1- De antinomisten subverteren traditionele religieuze teksten door ze te herschrijven of te herlezen. De laat-zeventiende-eeuwse invoeging van *bijgevolg* in het zinsdeel “enkelen hebben Uw wet overtreden” staat aan het eindpunt van de lijn die begon met de in een prostituee gereïncarneerde Helena. Het antinomisme is een parasiterend en metatraditioneel discours.
- 2- De tekstuele subversie is een aspect van, maar vooral een legitimering voor de eigenlijke antinomistische of libertijnse praktijk: het overschrijden van religieuze en sociale taboes. Het antinomisme schrijft een metawet voor. Handel zo, dat het heersende ‘handel zo, dat...’ wordt geschonden.
- 3- De veralgemeende transgressie is geen doel op zich maar wordt verwacht te leiden tot, of het signaal te zijn van, de nakende verlossing. De complete omkering van de heersende orde symboliseert de radicaal verschillende natuur van de komende orde. Het is niets minder dan de tijd zelf die doormidden gebroken zal worden.

Wat is dus de logische structuur van het antinomisme? De eerste twee kenmerken lijken een voldoende onschuldige en formele omschrijving toe

te laten. Het antinomisme is dan een wet van tweede orde, of een wet ter omgang met de bestaande wet. Maar zoals uit het derde kenmerk blijkt, gaat het inverteringsproject ver voorbij aan de formele spiegeling van de bestaande wet. Het doelt wel degelijk op de opheffing van de wet als zodanig. De Thora van de Boom van het Leven kent zelfs het onderscheid niet meer tussen legaal en illegaal.

De geschiedenis is overduidelijk wat betreft de afloop van een antinomistische episode: roemloze ondergang en vervolging was het lot van de meeste antinomisten. Hun lot zou de aankondiging kunnen zijn voor de onverhopen spot die de avant-gardisten vandaag nog te beurt valt (zie 1.3.2). Misschien zijn de antinomisten in hun extreme gedaante zelfs niet meer geweest dan een fictief schrikbeeld, in het leven geroepen door orthodoxe theologen om de noodzaak van de vertrouwde leer te bevestigen. Tegelijk keren die filosofische zelfmoordpogingen in de geschiedenis met een hardnekkige frequentie terug.

Twee doctrines werden naast elkaar geplaatst onder de noemer van 'het antinomisme', als ging het om een brede idee die de religiegeschiedenis heeft aangestuurd. In werkelijkheid vormt het een verbrokkelde, zwijgende traditie. De antinomistische bewegingen sterven uit en bloeien weer op in een chronologische volgorde, maar ze zijn niet elkaars erfgenamen. Filosofisch werd dat duidelijk in de eveneens oneigenlijke, zich op een metaniveau afspelende verhouding tegenover de traditionele teksten en wetten.

Het antinomisme is een nihilisme dat niet, zoals het woord doet vermoeden, uiteindelijk zichzelf opslokt in zijn eigen niets. Integendeel, het hernieuwt zich voortdurend. Vanaf het gnosticisme constitueert er zich een zwijgende traditie: de Vrijgeesterij, het sabbatianisme, de Ranters (een heropleving van de Vrijgeesterij onder Cromwell), Sade, de avant-gardisten... Hoe onstabiel ook haar natuur, de leer van de absolute transgressie blijkt een op geen andere manier uitdrukbare idee te bevatten. Het is de hoop op het absoluut andere.

Wat is het wezen van deze vreemde 'hoop'? De twee besproken leerstelsels reageren op een cultuur waarin de wet theologisch gefundeerd wordt. Door een voortdurende en systematische schennis van de wet, kan de wet

samen met zijn theologische fundering opgeheven worden. De absolute transgressor valt tegelijk de wet aan, én de wetgever-God. Concreet kwam dat in de antinomistische geloofsovertuigingen tot uitdrukking als: de transgressor stelt zich gelijk aan de wet en/of aan God. Sabbatai Sevi sloot een huwelijk tussen zichzelf en de Thora. Hij ondertekende brieven met: “Ik ben de Heer uw God Sabbatai Sevi” (gecit. in Scholem 234-235). Ook de gnostici accentueerden in woord en daad hun ‘pneumatische’ en dus goddelijke natuur.

De onheilspellende annihilatie van wet en wetgever-God resulteerde voor de antinomisten in ridiculiteit, onstabieleit en roemloosheid. Maar een nieuwe wetgever-God en een nieuwe wet werden mogelijk. Structureel is die gedachte analoog aan de destructieve bewering van Paulus dat precies door de mozaïsche wet de komst van Christus wordt aangekondigd, en daarmee zijn eigen opheffing. “Gods gerechtigheid, waarvan de Wet en de Profeten al getuigen, wordt nu ook buiten de wet zichtbaar” (Rom. 3.21). Het woordje ‘ook’ versluiert hier de gehele problematiek van het antinomisme: hoe kan Gods gerechtigheid, geïncarneerd in de figuur van Christus, zich nu tegelijk in de wet en buiten de wet bevinden?

In deze paradoxale uitdrukkingen komt de logische structuur van de veralgemeende transgressie tot uitdrukking. Het antinomisme is één van de meest eenvoudige en radicale meta-ethische stellingnames: handel zo, dat elk bestaand ‘handel zo, dat...’ wordt geschonden. Het metaniveau is de voorwaarde voor de paradox. Dit is een ethische regel die gaat over ethische regels. Het antinomisme is paradoxaal en onstabiel omdat het zichzelf blijkt te vloeren. Een consequent antinomisme behelst een zelfverwijzende paradox.

De sprekende beelden waarmee de geschiedenis van het antinomisme deze paradox illustreert (zoals de afvallige messias), bereiden de abstractere behandeling ervan voor, die volgt in hoofdstuk 4. De logische structuur van de veralgemeende transgressie is echter niet de enige conclusie van dit hoofdstuk. De transgressies van de antinomisten konden worden gegrond in de hoop op het absoluut andere, of de tijdsbreuk die de komst van een nieuwe era signaleert. Deze verwachting verschilt in niets van het streven van de avant-gardisten naar het absolute, zoals uitgelegd door Safranski (zie

1.3.1). Hun tomeloze verwachting van een eschatologisch ‘ogenblik’ waarin het gans andere zal aanbreken, moet nu worden vertolkt door een resem van kleine vernieuwingen (Safranski 222). Elk van de avant-gardistische transgressies is geladen met een destructieve kracht die bijdraagt tot de vernietiging van het oude, en dus ook tot de daaropvolgende opbouw van de nieuwe, onvergelykbare utopie. Zoals in de inleiding werd toegelicht, maakt dat de transgressie van de burgerlijke categorieën tot de kerntaak van de avant-gardistische kunstenaar. Bovendien kon de avant-garde, evenmin als het antinomisme, tot een geschiedenis of een traditie komen. Het antinomisme sloeg om in betekenisloze en ahistorische repetitie; de avant-garde in verraad aan de radicaliteit van het eigen programma (de ‘recuperatie’).

But to become historical, as the avant-garde learned, is by no means to be left behind, it is to be remembered and reiterated precisely as history, as story, narrative, lesson, text – to be retained as left behind. (Mann 41)

Zo’n courant geworden duiding van recuperatie is echter gebaseerd op een erg eenvoudige, om niet te zeggen naïeve omgang met zelfverwijzende paradoxen. Dat is ook de betekenis van Fosters kritiek op Bürger. De avant-garde opvatten als ‘altijd-reeds’ gerecupereerd betekent dat men blijft uitgaan van een rechtlijnige, historicistische tijdsconceptie. In die logica blijft het failliet van een project uit het verleden ten eeuwigden dage geboekstaafd als failliet. Terugkeringen onder eender welke vorm kunnen niet anders geïnterpreteerd worden dan als folkloristische, eigenlijk farcicale herhalingen.

Ik heb al een alternatieve omgang met de zelfverwijzende paradox van de veralgemeende transgressie aangekondigd, die Fosters kritiek vervoegt op de dood van de avant-garde maar toch een ander parcours kiest dan zijn psychoanalytisch geïnspireerde boek. Mijn voornaamste bron is de filosofie van de wiskunde. Daarin zijn zelfverwijzende paradoxen op de meest systematische wijze onderzocht, zoals in het volgende hoofdstuk zal beschreven worden.

Aan de hand van de resultaten uit hoofdstuk 4 kan een vruchtbare benadering van Artauds antinomisme worden aangesneden. Het zal mogelijk zijn

om de volgende vragen te beantwoorden op een zinvolle manier, zonder dat ze automatisch zichzelf onderuithalen. Hoe moet een theater worden gedacht, dat het theater weigert? Hoe zal het theater eruit zien, nadat het vernietigd werd “met *specifiek theatrale middelen*”? (Artaud 2: 39). Door de verkenning van het historische antinomisme werden de contouren verduidelijkt van het vraagstuk, waarom Artaud de theatrale transgressie veralgemeende. De niet-aflatende inbreuken op de toneelwetten worden verwacht een radicaal nieuw theater open te leggen.

Hoofdstuk 4

De zelfverwijzingsparadox

De antinomistische sektes uit de godsdienstgeschiedenis zijn vatbaar voor dezelfde aporieën als de avant-gardistische groeperingen uit de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw. Door middel van een *principiële* schending van wetten en conventies hopen beide de tijd doormidden te breken en de komst te bespoedigen van een absoluut nieuwe werkelijkheid. Op elke transgressie kan echter alleen een nieuwe transgressie volgen. Veralgemeend tot een programma, put de wetsschennis zichzelf uit. De droom van absolute vernieuwing wordt gedegradeerd tot een welbepaalde reeks van kleine omwentelingen. Met naam en toenaam worden de schandalen, subversies, kritieken of technische innovaties ingeschreven in het reguliere verloop van de geschiedenis.

De vraag rijst, of niet achter het antinomisme en de avant-garde één logisch mechanisme schuilgaat, dat op een nog abstracter niveau kan worden geherformuleerd. In de loop van dit hoofdstuk zal die logische structuur aan het licht worden gebracht. Centraal staat de paradox van de zelfverwijzing, een bekende gast in de logica en de filosofie van de wiskunde. Het werk van vele wiskundigen en filosofen rond zelfverwijzende problemen en de begrippen die ermee samenhangen (zoals recursieve functies, berekenbaarheid, complexiteit en informatie) heeft uiteindelijk zelfs geleid tot de ontwikkeling van de computer. Het cruciale element in dat proces was het besef dat een computer een *zelfverwijzende machine* kan zijn. Precies dat aspect is verantwoordelijk voor het universele rekenvermogen van het toestel.

Zelfverwijzing levert dus niet enkel paradoxen op, maar blijktbaar ook voorheen onvoorstelbare capaciteiten. De intellectuele dynamiek die aan de bron ligt van dit opmerkelijke verschijnsel, vormt hier mijn centrale onderwerp. Daaruit zal een alternatieve benadering kunnen worden afgeleid voor de aporieën van de avant-garde en het antinomisme, met name de benadering die als tegenhanger voor Fosters psychoanalytische werkwijze werd aangekondigd (zie 1.3.4 en 3.3).

4.1 Zichzelf historiseren

De aanhangers van het antinomisme kozen voor de beoefening van een godsdienstige praktijk, die betrekking had op een reeds bestaande praktijk. Binnen het project van de artistieke avant-garde werd kunst gemaakt die onmiddellijk afleesbare beweringen bevatte over reeds bestaande kunst. Volgens de avant-gardetheorie van Bürger, stonden eerdere kunststromingen in een impliciete verhouding tegenover hun voorgangers. Tijdgenoten die een renaissancestisch schilderij konden lezen, begrepen welke stilistische vernieuwingen ten aanzien van de middeleeuwse kunst werden doorgevoerd. Een kunstwerk zoals de *Fountain* van Duchamp daarentegen, zei in de eerste plaats van zichzelf dat het niet in de kunstgeschiedenis wou of kon worden ingeschreven. De strategie van de graduele vernieuwing moest plaats ruimen voor de gewelddadige en totale breuk. Op een gelijkaardige manier weigerden de antinomisten in discussie te gaan met de bestaande religieuze traditie, maar poogden ze die traditie als zodanig op te heffen. Hun traject liep helemaal *naast* de langzame verwerving van het heil via religieuze geboden, rituelen of sacramenten. Precies het kortsluiten van de wet, door hem systematisch te schenden, zou de verlossing direct en materieel aanwezig maken.

Het cruciale probleem in de theorievorming rond het avant-gardistische project is het historicisme, zoals Foster heeft getoond (1.3.4). Zijn bevinding kan worden veralgemeend. Het is niet alleen Bürgers theorie van de avant-garde die er niet in slaagt zichzelf te historiseren, maar de avant-garde in haar geheel, en op analoge wijze ook het antinomisme. Beide ondernemingen bevatten megalomane waarheidsaanspraken. De antinomisten beweren een nieuwe toegang tot het heil te hebben gevonden. De avant-gardisten geloven dat de omwenteling van mens en maatschappij vanuit hun nieuwe kunstpraktijk zal worden aangevat. Dat betekent tweemaal een eschatologisch engagement. Met de nieuwe denken-gedragwijze die zij voorstellen, wordt de geschiedenis niet verdergezet, maar stopgezet.

De geschiedfilosofische gedachte die het antinomisme en de avant-garde verenigt, is dat de mogelijkheid bestaat om een metaniveau in te nemen boven en buiten het actuele tijdsverloop. Dat is de diepere implicatie van de

kritiek van Foster op Bürgers historicisme. Een zelfpresentie toeschrijven aan de historische avant-garde, dus veronderstellen dat Duchamp in de hoedanigheid van “Duchamp” tevoorschijn kwam op het toneel van de geschiedenis, betekent de claim aanvaarden dat er een buitenhistorisch metaniveau toegankelijk is. Bepaalde groepen zouden dan beschikken over een dermate scherp historisch inzicht, dat ze zich buiten de tijd kunnen stellen. Sterker nog, uit de tekortkomingen van de oude tijd kunnen zij afleiden hoe een ‘nieuwe levenspraktijk’ (of een nieuwe godsdienstige praktijk) ontworpen moet worden.

De consequenties van een diep gekloven tijdsconceptie, met onherhaalbare oorsprongen, of met de schepping van “een nieuwe hemel en een nieuwe aarde” (Jes. 65.17) die de geschiedenis zelf moet beëindigen, kwamen al naar voor in de hoofdstukken over het antinomisme en de avant-garde. Wie verwoed weigert om zijn opkomst te maken op het toneel van de geschiedenis, slaat een mal figuur wanneer hij uiteindelijk uit de coulissen of het souffleurshokje tevoorschijn wordt gesleept. De recuperatie door de burgerlijke cultuur die de avant-garde te beurt viel, of de beschimpingen die keer op keer over de antinomisten werden uitgestort, zijn het resultaat van een zelfverwijzend probleem. Hoe kan één (historische) mens zich nu uitspreken over dé geschiedenis? Waar is de poort tot dat metaniveau? Degene die beweert de toegang te hebben ontdekt, krijgt als een boemerang de vraag in zijn gezicht: ‘indien jij alles weet over de geschiedenis, wat is dan *jouw eigen* plaats in de geschiedenis?’

Het centrale probleem van de eschatologie kwam tweemaal tot uitdrukking in de voorgaande hoofdstukken, zowel in een religieuze als in een seculiere variant. Wie het einde van de geschiedenis kent, moet ook kunnen zeggen welke rol hij zelf in het historische drama zal vervullen. Voor christelijke eschatologen en joodse messianisten was dat de vraag of de nakende verlossing, die werd aangekondigd door de religieuze traditie, kon worden bespoedigd door de traditie stelselmatig te schenden. Voor vele avant-gardisten, die (net als hun theoretici) expliciet of impliciet opereerden binnen een marxistisch kader, was dat de vraag hoe zij vanuit de kunst konden bijdragen tot de organisatie van een nieuwe levenspraktijk, die de ontzielde en verdinglijkte massamens zou redden. Meer bepaald, moet die artistieke subversie de vorm aannemen van een ‘stille revolutie’ achter

de schermen, door langzamerhand het leven te herorganiseren in plaats van het te verfraaien? Of moeten de kunstenaars juist naast de agitators op de barricades klimmen, en luidruchtig politieke kunst fabriceren? (Dit dilemma wordt bij uitstek geïllustreerd door de surrealistische poëtica en zal in detail worden besproken onder 7.6).

Op deze dilemma's kan avant-garde noch antinomisme een steekhoudend antwoord geven. Dat is geen kwestie van besluiteloosheid. Het is precies omdat ze zich zo hard vastbijten in één van beide alternatieven, dat de andere zijde zich des te problematischer laat gelden. Hoe luider de antinomisten schreeuwen dat de godsdienstige wet moet worden afgeschaft vooraleer de verlossing een kans zal krijgen, des te sterker wordt de suggestie gewekt dat het kwaad precies schuilt in zo een vijandige, oppositionele houding zelf. Zou de keuze voor de *orthodoxie* uiteindelijk niet de hoogste subversie kunnen zijn? (zie G.K. Chesterton, *Orthodoxy* [1909]; Žižek, *The Puppet and the Dwarf* 35-57).

Dit antwoord op de eschatologische impasse is dialectisch. De patstelling tussen orthodoxie en transgressie wordt overstegen door op een hoger niveau te klimmen en van daaruit scherpere onderscheidingen te treffen. Een klassieke hegeliaanse *Aufhebung* dus. In mijn overzicht van de kritieken op Bürger heb ik verschillende varianten van deze uitweg behandeld (1.3.3). Commentatoren zoals Ørum, Hjartarson en Graver hebben, op dialectische wijze, gewezen op de gebreken in Bürgers dialectiek. Hij zou te weinig oog hebben gehad voor de historisch particuliere situatie waarin hij schreef, namelijk het pessimisme van de vroege jaren zeventig. Zijn begrippenapparaat zou eerder schatplichtig zijn aan het naoorlogse linkse denken, meer bepaald aan de tegenstelling tussen een verdinglijkte en een ideale levenspraktijk (met name afkomstig uit *Critique de la vie quotidienne* van Henri Lefebvre uit 1947) dan aan de teksten van de avant-garde zelf. Tegelijk zou hij in zijn lectuur van die teksten de grootsprakerige oproepen tot revolutie strikt letterlijk hebben geïnterpreteerd.

Hoe krachtig deze kritieken ook doel treffen, ze slaan niet op de grond van Bürgers betoog. Pas bij de kritiek van Foster werd duidelijk dat de fundamentele tekortkoming school in de achterliggende marxistische theorie. Op die manier kwam de marxistische tijdsconceptie in zicht als het feitelijke doelwit voor de hedendaagse avant-gardestudies.

De luciditeit van Fosters oplossing schuilt erin dat ook de vooronderstellingen van de dialectiek worden blootgelegd. De kracht van de *Aufhebung* niet te na gesproken, blijft het grotere kader van de dialecticus bepaald door een eendimensionale tijdsconceptie. Dat Bürger de bedoelingen van de avant-garde te ernstig neemt, of dat hij blijft werken met een al te eenvoudig sociaal-wetenschappelijk schema (centrum versus marge, burgerij versus avant-garde) is dialectisch gesproken niets meer dan een fout die door een volgende synthese kan worden gecorrigeerd. In de grond rolt de tijd zich verder af, en zal een bevrijdende sociale orde ooit door mensenhanden worden gemaakt.

In *The Return of the Real* concipieert Foster een multilineaire opvatting van de tijd. ‘Avant-garde’ is dan niet een welomschreven en uniek historisch fenomeen, een scheur die zich eenmalig heeft geopend in de tijd (Bürger). Het wordt een losse verzamelnaam voor een aantal plannen en technieken. Soms dermate intensief en coherent gerealiseerd dat er sprake kan zijn van een ‘project’, maar even vaak de obsessie van enkele losgeslagen individuen, of van kleine en twistzieke fracties. Zulke avant-gardistische elementen hebben zich voorgedaan en zijn verdwenen, maar kunnen ook “nachträglich” terugkeren. Daarmee is het residu van evolutionisme geneutraliseerd in marxistisch-geïnspireerde theorieën zoals die van Bürger.

Deze studie is wellicht niet de ideale plek is om Fosters oplossing aan een nieuwe kritiek te onderwerpen. De reden is eenvoudig. Deze recente consensus in de avant-gardestudies heeft nog onvoldoende confirmatie of falsificatie uitgelokt (zie 1.3.4). Wel zou ik willen aangeven welk doelwit door Fosters kritiek wordt gemist. Hij riskeert het kind met het badwater weg te gooien, door de onvruchtbare dialectiek tussen orthodoxie en transgressie principieel uit de weg te gaan. Hij situeert zijn theoretische traject niet binnen het dialectische veld tussen de antithetische begrippen orthodoxie en transgressie. In de plaats daarvan kiest hij voor een ‘rizomatisch’ domein, dat aan de filosofie van Gilles Deleuze herinnert. Het verleden, het heden en de toekomst ontsnappen daarmee aan de eendimensionale tijdslijn. Tegelijk betekent het de desintegratie van alle bestaande narratieven erover. Er blijft niet veel meer over dan een wanordelijk netwerk van geatomiseerde gebeurtenissen. Het theoretische kader weigert om beper-

kingen op te leggen aan de lijnen die tussen historische voorvallen, hedendaagse potentialiteiten en toekomstvisioenen kunnen worden getrokken. Multilineariteit is een mooi beginsel, maar misschien zit er teveel speling op. Het lijkt mij theoretisch ondergedetermineerd en dreigt dus onvoldoende te kunnen worden aangewend.

Mijn alternatieve benadering vervangt niet onmiddellijk de eendimensionale tijdslijn door een veelheid aan paden, zoals Foster doet. Ik ga ervan uit dat onoplosbare dilemma's en momenten van recuperatie of failliet (zoals de verkoop van Bretons kunstcollectie bij het veilinghuis Calmels-Cohen) tot het wezen van deze projecten behoren. Maar het is mogelijk om dit ogenblik van de mislukking te fixeren: in bevroren toestand als het ware, om niet te zeggen onder de vorm van een "Dialektik im Stillstand", met de uitdrukking van Walter Benjamin (Tiedemann, Pieters 95-96). Vervolgens zou men de precieze constructie kunnen achterhalen van de tegenspraak die tot het failliet heeft geleid. Het lijkt mij ten slotte niet ondenkbaar, dat de zo achterhaalde tegenspraak nog andere implicaties bevat dan de fatale mislukking waarvoor zij verantwoordelijk wordt gesteld. Kortom, is een paradox steeds fataal? Of zijn gangbare uitdrukkingen zoals de 'dood van de avant-garde', door Mann onder andere geparafraseerd als een "death by logic", verkeerde toepassingen van een organische metaforiek? Kan iets eigenlijk wel 'sterven' in het domein van de logica?

In het vervolg van dit hoofdstuk is het mijn bedoeling om te laten zien hoe aan een paradox heel uiteenlopende evaluaties kunnen worden toegeschreven. Een paradox heeft niet uitsluitend een 'fatale' uitwerking. Het kan best zijn dat er onvoorziene gevolgen optreden, nadat een problematiek via een paradox werd scherpgesteld.

4.2 Failliet en triomf van het formalisme in de wiskunde

Het verhaal van de zelfverwijzingsparadoxen in de logica en de wiskunde, begint in de negentiende eeuw. Daar werden een aantal innovaties geïntroduceerd die zouden leiden tot de zogenaamde 'grondslagenstrijd' van de vroege twintigste eeuw (Mancosu; Tasić 32-49). Het is niet mijn bedoeling om dit hele dispuut te overschouwen, hetgeen niet in mijn

mogelijkheden ligt. Wel moeten enkele ankerpunten worden geïntroduceerd vooraleer het werk van Kurt Gödel, Alan Turing en Gregory Chaitin kan worden besproken.

4.2.1 Het logicisme van Frege en de metamathematica van Hilbert

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd het eeuwenoude project van de zoektocht naar een volmaakte, universele taal opnieuw opgestart door een aantal wiskundigen en filosofen (Eco, *The Search for the Perfect Language* 312-316). In het bijzonder een volstrekt ondubbelzinnige *syntaxis* zou hierbij de leidraad vormen. De universele taal zou ditmaal niet langer het geheel van de menselijke betrekkingen moeten stroomlijnen, zoals nog het geval was geweest bij de grandioze ondernemingen van Dante of de humanisten. Zelfs Leibniz' veel specifiekere opzet van de *lingua characteristica universalis*, die de taal voor alle wetenschappelijke discussies moest worden, werd nog verder toegespitst. Men ging op zoek naar een doorzichtige en consistente, dus volledig geformaliseerde taal voor de wiskunde.

Gottlob Frege publiceerde in 1879 zijn *Begriffsschrift*. Het boek beschreef een conceptuele 'taal', of liever notatiewijze, die aan het begin staat van de formele logica. Het was zijn bedoeling om zoveel mogelijk abstractie te maken van de verscheidene wiskundige werkwijzen en de daarmee samenhangende symbolentalen. Al deze talen zouden tot een beperkt aantal logische symbolen kunnen worden teruggebracht, aangevuld met de operaties die daarop kunnen worden uitgevoerd. Zo zou men een overzichtelijke formele basis verkrijgen voor de wiskunde. Uit een aantal niet verder te reduceren axioma's zou de rest van alle wiskundige uitspraken op streng logische, ja zelfs mechanische wijze kunnen worden afgeleid. Het systeem was namelijk, afgezien van de axioma's, louter syntactisch opgebouwd. Het afleiden van wiskundige uitspraken kon als een formeel spel worden opgevat: 'indien je dit symbool ziet, dan mag je het vervangen door deze twee andere symbolen'. Enzoverder. De absolute waarheid van de axioma's, plus een stel afleidingsregels – beide niet uitgedrukt in de taal van de wiskunde zelf, maar in de 'prewiskundige' taal van de logica – zouden zorgen voor zuivere funderingen (vgl. Davis, *The Universal Machine* 52-53).

Hoewel Frege's monumentale publicatie maar weinig aandacht kreeg van zijn tijdgenoten, had hij zich niet beziggehouden met een loos probleem. Dat zou pas enkele decennia later duidelijk worden. Toen werd men gevoelig voor het probleem, dat een aantal nieuwe concepten ontwikkeld door de negentiende-eeuwse wiskunde niets minder dan buitenissig waren. Zo kwam het oude vraagstuk over de realiteitswaarde van wiskundige objecten opnieuw bovenaan de agenda te staan. Moet men aan getallen een feitelijk bestaan toekennen, als objecten die buiten de zinnelijke werkelijkheid bestaan? Of zijn het louter constructies van de menselijke geest? Dat Georg Cantor, bijvoorbeeld, met de kardinale getallen een middel had gevonden om de omvang aan te duiden van oneindige verzamelingen, en daarmee 'verschillende maten van oneindigheid' had geïntroduceerd, was zodanig contra-intuïtief dat een nieuwe legitimering van de wiskundige praktijk noodzakelijk leek. Er moesten toch duidelijke uitspraken kunnen worden gedaan over de aard van de objecten waarmee wiskundigen werkten?

Hoewel Frege zijn systeem waarschijnlijk niet naar aanleiding van deze concrete problemen heeft ontwikkeld, werd later duidelijk dat hij een instrument had bedacht waarmee soortgelijke vragen als het ware in quarantaine konden worden geplaatst. Zoals zou blijken in het felle debat van de jaren twintig tussen David Hilbert en L.E.J. Brouwer, had Frege voorzien dat de sterk speculatieve kwesties over wiskundige ontologie en semantiek (wat *is* en wat *betekent* een getal?) het eigenlijke werk van wiskundigen in de weg zou staan. De filosofische vragen konden hen aan de deugdelijkheid van de wiskundige basis doen twijfelen. Het kwam erop aan te bewijzen dat alle bestaande kennis, op sluitende wijze en zonder invoeging van extra premissen, tot een aantal op voorhand overeengekomen en volgens Frege niet-betwifelbare axioma's kon worden teruggebracht (Frege x). Met zo een methodologisch handvest ter beschikking, zouden de filosofische problemen weliswaar niet plotsklaps worden opgelost, maar konden ze voorlopig aan de kant worden gezet. Specialisten zouden ze op tijd en stond exhaustief behandelen.

Dat Frege had nagedacht over een prangende kwestie werd duidelijk in 1900, op het Internationale Congres voor Wiskundigen te Parijs. In zijn historische lezing over de 23 openstaande problemen in de moderne wiskunde noemde David Hilbert reeds als tweede probleem het bewijzen

van de consistentie van de rekenkundige axioma's (Hilbert 6-8). Hij vroeg zijn collega's eigenlijk om een vertaling van Freges logicistische idee naar de context van een puur wiskundig formalisme. Zou het kunnen worden bewezen, *gebruikmakend van de wiskundige methodes zelf*, dat de wiskunde consistent was? Aangezien de consistentie van de meetkunde kon worden geherformuleerd in rekenkundige termen, werd de vraag concreet gesteld als: gegeven de axioma's van de rekenkunde, kun je dan op voorhand uitsluiten dat er nooit maar dan ook nooit een contradictie zal kunnen worden afgeleid uit deze axioma's?

Frege had de grondslagenkwestie nog als een buiten- en zelfs prewiskundige vraagstelling beschouwd. Daarom had hij de oplossing ook gezocht in de formele logica. Een gelijkaardige benadering kenmerkte de herziening van Freges werk door Bertrand Russell en Alfred North Whitehead, wat resulteerde in hun driedelige *Principia Mathematica* (1910-1913). Maar Hilbert had ondertussen de vraag scherper uitgedrukt. Hij had de mogelijkheid opgeworpen van een 'metamathematica', dus een filosofische opheldering van de wiskundige grondslagen, *geleverd met wiskundige methodes* (Chaitin, *The Unknowable* 1-12; *Meta Math* 29-30). De wiskunde zou dan geen voorafgaande beschouwingen meer nodig hebben, die gebruikmaakten van een nieuwe logische taal (Frege, Russell, Whitehead) of van bepaalde intuïtieve aannames (Brouwer, maar ook Husserl, Bergson en Heidegger). Geheel op eigen benen zou zij de betrouwbaarheid van haar werkwijze kunnen aantonen.

De bovenstaande hypothese werd bekend onder de naam van 'Hilberts programma', of het *formalisme* (Zach, Tasić 70-71). Die laatste term komt voort uit de kritiek die vanuit verschillende hoeken op Hilberts onderneming werd geleverd (onder meer door Brouwer, Russell, Husserl, Henri Poincaré en Hermann Weyl). Het programma werd al gauw uitsluitend begrepen in 'sterke' zin. Men ging ervan uit dat Hilbert het concept van wiskundige *waarheid* restloos wilde omzetten in formele, mechanische *bewijsbaarheid*. Zoals Chaitin inzichtelijk maakt, betekent een 'sterke' interpretatie van Hilberts voorstel dat de wiskunde, indien exhaustief geformaliseerd, eigenlijk door machines kan worden bedreven (*Meta Math* 30). Voer gewoon de axioma's en de afleidingsregels in, en vraag aan de automaat (later natuurlijk computer genoemd) om alle juiste wiskundige uitspraken te deduceren.

Husserl heeft op een of andere manier beseft dat de idee van de computer, als het ideaalbeeld voor de wiskundige, besloten lag in Hilberts programma, toen hij waarschuwde voor een doorgedreven ‘mechanisering’ of ‘technisering’ (Tasić 70). Poincaré daarentegen was niet bang van wiskundige automaten, maar stak de draak ermee. Volgens hem moest het formele systeem van Hilbert, waar aan de ene kant axioma’s binnengingen en aan de andere kant wiskundige bewijzen uitkwamen, vergeleken worden met de fabuleuze machine in Chicago die aan de ene kant levende varkens slikt en aan de andere kant worst uitspuwt (Davis, *The Universal Machine* 93). Nog veel fellere tegenstand kwam er van denkers zoals Brouwer, die meenden dat de wiskunde in de grond terugging op niet-formaliseerbare menselijke intuïties.

4.2.2 De stellingen van Gödel

De zogenaamde ‘doodsteek’ voor Hilberts programma werd geleverd door Kurt Gödel in zijn artikel uit 1931, ‘Über formal unentscheidbare Sätze der *Principia Mathematica* und verwandter Systeme I’ (Kleene; Yourgrau 23-76; Chaitin, *Meta Math* 7). Het sleutelwoord in de titel is ‘formeel’. Gödel kon de ‘sterke’ interpretatie van Hilberts programma weerleggen, door precies Hilberts intentie zelf op de spits te drijven. Hij stelde een formeel-axiomatisch systeem op voor de rekenkunde dat elk spoor van wiskundige semantiek grondig had weggeschrobt. Hilbert zelf had reeds een poging ondernomen voor de meetkunde in zijn *Grundlagen der Geometrie* (1899). Hij definieerde meetkundige concepten zoals punt, lijn en vlak uitsluitend in termen van de relaties waarin ze zich onderling mochten bevinden. Net als in een grammaticaboek zonder voorbeeldzinnen, zou men kunnen zeggen. Naar verluidt gaf Hilbert zelf als toelichting dat het hem niets kon schelen of men zijn punten, lijnen en vlakken door “tafels, stoelen en bierpullen” zou vervangen (Tasić 67-68). Zolang de concepten bleven beantwoorden aan de structurele vereisten van het meetkundig systeem, dus aan welbepaalde vormelijke regels, maakte het niet uit met welke interpretatie of semantiek ze bekleed werden.

Het bleek niet evident om naar het voorbeeld van de *Grundlagen der Geometrie* het geheel van de wiskunde te gaan axiomatiseren en forma-

liseren. Gödel leverde de meest verregaande poging, en toonde daarmee het inherente failliet van de onderneming aan. Zijn formalisering van de rekenkunde leverde helemaal niet het verhoopte consistentiebewijs op. Integendeel, Gödel kon aantonen dat er voor een gegeven formeel-axiomatisch systeem (hij koos voor het bekendste voorbeeld, de *Principia Mathematica* van Russell en Whitehead) bepaalde wiskundige uitspraken vindbaar waren die intuïtief waar, maar binnen het formele systeem onbewijsbaar waren. De rigoureuze scheiding van semantiek en syntaxis kon niet worden doorgevoerd zonder paradoxen. Gödel presenteerde een zin waarvan men moest erkennen dat ze mathematische waarheid bezat, maar die onmogelijk kon bewezen worden in de formeel-axiomatische versie van de rekenkunde die men had opgesteld. Dat systeem voor de rekenkunde was dus *onvolledig*.

Het werk van Gödel werd bekend onder de naam van de onvolledigheidsstellingen. Eigenlijk was zijn resultaat dubbel. Ofwel hield men vast aan de consistentie van de gekozen formele axiomatisering van de rekenkunde, maar dan kon de (ware) Gödelzin niet als bewijsbare stelling worden opgenomen. De zin was ‘formeel onbeslisbaar’. Dus was het systeem onvolledig. Ofwel insisterde men op volledigheid, en nam men de Gödelzin eenvoudigweg aan, maar dan verkreeg men een inconsistent systeem, want de Gödelzin impliceerde een contradictie.

Hoe zag die Gödelzin er precies uit? Gödel had verdergewerkt op Hilberts cruciale toevoeging aan het logicisme van Frege, waarmee hij het consistentieprobleem onder de *wiskundige* problemen had geschaard. Door die idee letterlijk te nemen kon Gödel een metamathematica, dus een theorie *over* de wiskunde, vertalen in de taal van de wiskunde zelf. Men noemt dit de methode van de Gödelgetallen. Hij koos een formeel-axiomatisch systeem, de *Principia Mathematica*, en kende aan alle symbolen van het systeem (de variabelen, maar ook de aritmetische operatoren zoals +, -, * en logische operatoren zoals ‘EN’, ‘NIET’, ‘ALS ... DAN ...’) een welbepaald en uniek getal toe. Vervolgens konden alle axioma’s van de rekenkunde worden vertaald in deze getallentaal, dus in de taal van de rekenkunde zelf. Ten slotte demonstreerde hij dat het mogelijk was om ook de *regels* die het afleiden van correcte rekenkundige uitspraken uit die axioma’s vastleggen, in rekenkundige termen om te zetten. Hij maakte daarbij gebruik

van het concept van de recursieve functies, geïntroduceerd door Jacques Herbrand. Eenvoudig gezegd voert een recursieve functie een onbeperkt herhaalbare operatie uit, waarbij een volgende stap volledig wordt bepaald door één of meerdere van de voorgaande stappen.

Door middel van de Gödelgetallen konden alle uitspraken over de rekenkunde (zoals 'dit is het bewijs dat er voor alle getallen geldt dat...') worden vertaald in rekenkundige termen, dus in getalsequenties. Dan wordt het denkbaar om een mechanisme te construeren dat een gegeven getalsequentie uiteenhaalt en nagaat of het aan de hand van de afleidingsregels kan teruggebracht worden tot de oorspronkelijke axioma's. Eigenlijk is dit een algoritme om te controleren of een rekenkundig bewijs correct is (Chaitin, *Meta Math* 30). Zo wordt de impliciete opzet van Hilbert om op mechanische wijze aan wiskunde te doen, al veel concreter. Zet gewoon een kamer vol wiskundigen (beter nog, één elektronische computer) aan het werk om op strikt mechanische wijze alle mogelijke getalsequenties te analyseren met de omzettingmethode van Gödel. Na een eindige periode moeten ze noodzakelijkerwijs het (zeer geringe) koren, bestaande uit alle correcte bewijzen voor alle correcte rekenkundige uitspraken, hebben onderscheiden van het kaf van alle formuleerbare uitspraken (betekenisløze sequenties en foute bewijzen). Gödels vertaling van de metarekenkundige theorie (de regels voor wat een correcte, bewijsbare rekenkundige uitspraak is) in de termen van de rekenkunde zelf maakt deze werkwijze perfect denkbaar.

De Gödelzin is nu een sequentie van getallen die volgens deze methode 'correct' is. De getallen kunnen worden ontcijferd als een ogenschijnlijk juiste afleiding uit de axioma's. Maar wat er eigenlijk staat als ik die uitspraak niet 'blind' lees (louter vormelijk dus) is: 'Deze zin is onbewijsbaar'. Gödel had een rekenkundige uitspraak geconstrueerd die, in rekenkundige termen, van zichzelf beweerde dat ze binnen de rekenkunde niet te bewijzen viel. Maar ze werd net bewezen! Of er werd toch tenminste geverifieerd dat ze op correcte formele wijze uit de axioma's af te leiden viel. Wanneer aan deze bewijsbaarheid wordt vastgehouden, zou de uitspraak dus moeten onwaar zijn, gezien ze van zichzelf zegt dat ze onbewijsbaar is. Bijgevolg zou de onware Gödelzin bewijsbaar zijn. Het formeel-axiomatische systeem tolereert een inconsistentie binnen zijn domein. In het andere geval wordt

aanvaard dat de Gödelzin waar is. Bijgevolg is ze onbewijsbaar, zoals ze zelf aangeeft. Maar dan heb ik een ware uitspraak in de hand die niet binnen het systeem kan worden bewezen: het is onvolledig.

De ‘bom’ van Gödel kreeg aanvankelijk een lauwe ontvangst. Slechts weinigen beseften dat de droom van een totale formalisering voor de wiskunde, dus een a priori bewijs van haar absolute juistheid, altijd een droom zou blijven. De meeste reacties waren sceptisch. Men oordeelde dat Gödel zich te ver op filosofisch gebied had gewaagd, om nog zinvolle wiskundige resultaten te kunnen voorleggen. Een typische verkeerde interpretatie van de stellingen was afkomstig van Ludwig Wittgenstein, die zelf, in zijn *Tractatus Logico-Philosophicus*, een niet-onaanzienlijke bijdrage had geleverd tot het logicistische programma van Frege, Russell en Whitehead (1921). De reactie van Wittgenstein was een luide versie van de stilzwijgende discretie waarmee vele wiskundigen voorbijgingen aan Gödels resultaten. Hun instelling was pragmatisch. Het was hoogst onwaarschijnlijk om in de dagelijkse wiskundepraktijk zo’n vreemde zin tegen het lijf te lopen als “Deze zin is onbewijsbaar”. Wittgenstein had reeds een andere zelfverwijzende paradox, de zogenaamde paradox van Russell, weerlegd met het argument dat zelfverwijzing eenvoudigweg niet hoort volgens de grammatica van de taal. Zulke paradoxen waren leuke spelletjes, maar ze leverden hooguit onbruikbare zinnen op. “Es ist ein Sprachspiel, das Ähnlichkeit mit dem Spiel des Daumenfangens hat” (*Bemerkungen* 120; dl. 1, app. 3, par. 12). De paniek die sommige wiskundigen om het hart sloeg naar aanleiding van Gödels resultaten, is enkel te wijten aan hun “abergläubische Angst” voor tegenspraken (122; par. 17). Overwin die angst, tolereer dat er aan de marges van de wiskunde vreemde proposities ronddolen, en er kan weer op zakelijke, zelfverzekerde wijze verdergewerkt worden.

Wittgenstein had niet door dat er een fundamenteel verschil was tussen enerzijds de paradox van Russell en de leugenaarsparadox (“Ik ben nu aan het liegen”), en anderzijds de constructie van Gödel. De natuurlijke talen, waarin syntaxis en semantiek nauw samenhangen, zijn vanzelfsprekend ingedekt tegen zelfverwijzing. Je ziet direct dat zinnen zoals “Ik ben nu aan het liegen” op een oneigenlijke manier gebruikmaken van de taal. Dat zijn inderdaad vreemde proposities die je in het dagelijkse gebruik niet ontmoet. Maar het programma van Hilbert had juist gestreefd naar

de ultieme formalisering en mechanisering van natuurlijke taal, in het bijzonder van de gangbare rekenkundige taal. Gödel had dat in de praktijk gebracht *en dan* had hij zijn zelfverwijzende zin geconstrueerd. Dus in een systeem dat daar helemaal geen verweer tegen heeft! Het 'hygiënische' argument van Wittgenstein verliest onder die optiek volledig zijn betekenis. In een formele taal 'zie' je niet wat hoort en wat niet hoort, omdat syntaxis en semantiek uit elkaar werden gehaald. Het gaat bij Gödel helemaal niet om een intelligent en semantisch-syntactisch verstaan van de wiskundige taal. Een zuiver formele taal zoals opgesteld door Gödel, *kan niet lezen*. Je moet alle betekenis expliciet definiëren in termen van syntactische, structurele regels. En dan pas wordt het duidelijk dat betekenis niet volledig in syntactische regels *kàn* vertaald worden. Een eenvoudige semantische contradictie sluipt ongemerkt door de mazen van het syntactische net.

4.2.3 Perspectieven voor het formalisme na Gödel

De cruciale uitkomst van Gödels bewijs was dat mathematische waarheid niet zonder meer in bewijsbaarheid kan worden vertaald. Je kunt het intuïtieve verstaan van wiskundige concepten en het schrijven van bewijzen niet restloos vervangen door een formeel, syntactisch, mechanisch en verstandloos verwerkingsproces. Gödel liet de verborgen circulariteit zien van Hilberts programma. Eerst stel je een taal op die puur formeel is en waaruit alle semantiek werd weggeschraapt, om perfect ondubbelzinnig te kunnen redeneren, en vervolgens ga je de uitdaging aan om *in* die taal zelf te bewijzen dat ze niet louter formeel is maar ook waarheid uitdrukt, dus overeenstemming met een externe, semantische, buitenformele structuur! In de woorden van Gödel zelf:

How indeed could one think of *expressing* meta-mathematics *in* the mathematical systems themselves, if the latter are considered to consist of meaningless symbols which acquire some substitute of meaning *through* meta-mathematics [...]. (Gecit. in Tasić 74)

Met precies hetzelfde argument kan Eco de inspanningen om de grammatica te formuleren van een logische taal die ondubbelzinnig zou zijn en het hele menselijke denken zou funderen, bekritisieren als moderne oprispingen

van de zoektocht naar een universele taal. Weliswaar behandelt Eco niet de wiskundige kant van het project (Hilbert, Gödel) maar enkel het logicisme van Frege, Russell, Whitehead, Wittgenstein en Rudolf Carnap (*The Search* 312-313). De tegenwerping blijft dezelfde: om de grammatica te introduceren van een nieuwe, universele taal, zou je een grammaticaboek moeten schrijven in een metataal die eigenlijk geen andere kan zijn dan die universele taal zelf. Anders maak je je opnieuw afhankelijk van de natuurlijke dus aan misverstanden onderhevige taal waarin je over die perfecte taal schrijft. Voor die kritiek zijn ongetwijfeld het *Begriffsschrift* van Frege en gelijkaardige ondernemingen gevoelig. Zolang de ideale, formele taal gemodelleerd blijft op een natuurlijke taal (al weze het die van de wiskunde of de logica) bevat ze ook alle *eigenschappen* van die taal, inclusief semantiek, en de vrijheid om vergissingen te maken. Wat niet toevallig gelijkstaat aan de mogelijkheid om de waarheid te spreken.

Emil Post schreef tien jaar na Gödels eerste publicatie van zijn resultaten, dat de wiskunde noodzakelijk een creatieve activiteit zal blijven (Yourgrau 74-75, vgl. Van Bendegem 189). Hij voegde eraan toe dat de persistentie waarmee men formalisering van wiskundige deeltalen bleef produceren, hem met verbazing sloeg. (De redactie weigerde zijn artikel dan ook te publiceren.) De verbazing van Post toonde dat hij Gödel goed had begrepen, maar er nog niet in slaagde om de echt positieve gevolgen ervan op te merken. Het was inderdaad een krachtige manier om de grenzen van het formele denken aan te duiden, door middel van een formele denkwijze. Maar de onvolledigheidsstellingen reiken verder. Dat werd pas duidelijk toen andere wiskundigen de resultaten uitbreidden.

Alan Turing bewees in 1936 dat het onmogelijk was om een meta-algoritme te bedenken, dat van elk gegeven algoritme kon uitmaken of het na een eindige tijd zou stoppen of oneindig lang zou blijven doorrekenen (het 'stopprobleem'; zie Chaitin, *The Unknowable*). Chaitin zelf toonde aan, dat het onmogelijk uit te maken is of een gegeven computerprogramma het meest 'elegante' (of beknopte) programma is om een gegeven uitvoer te berekenen. Al deze problemen zal ik niet in detail behandelen: in de geciteerde boeken van Chaitin worden ze op een uitstekende en bevattelijke wijze gepresenteerd.

Voor mijn opzet is het fundamenteel om te begrijpen dat het formalistische project niet ten dode was opgeschreven na Gödel, zoals door Post en anderen werd gedacht. Zijn resultaten waren misschien in eerste instantie negatief, maar zijn methode was wel degelijk constructief. Alleen de extreme interpretatie ervan, dus het programma van Hilbert begrepen in sterke zin, leidde tot paradoxen. Daarom moest het formaliseren op zich nog niet verworpen worden.

In zijn boek *Meta Math!* (2005) betoogt Chaitin op overtuigende wijze dat de vele zelfverwijzende paradoxen waartoe het formalisme heeft aanleiding gegeven, één fantastisch en onvoorzien gevolg hebben gehad. Ze hebben een cruciale bijdrage geleverd tot de ontwikkeling van de computer, het opperste formalistische instrument, of de 'pure syntaxmachine' (Yourgrau 54). Computers zijn zelfverwijzende machines. Die uitdrukking alleen al toont dat de bijzondere logische structuur die zelfverwijzing is, ook voor andere taken dan het componeren van 'fatale' paradoxen kan worden ingezet. Kort gezegd: de computer was een 'essentieel neveneffect' van Gödels zelfverwijzende paradox. Gödel wou de al te hooggespannen verwachtingen neerhalen omtrent het formalistische programma van Hilbert. Om dat te verwezenlijken moest hij het formalisme tot het uiterste doorvoeren. Dat extreme formalisme heeft er mede voor gezorgd dat men uiteindelijk een 'blind denkende' structuur kon bedenken, zoals die van de computer. Het is historisch juist om te zeggen, dat de computer naar aanleiding van Gödels werk ontstond. Turings artikel uit 1936, 'On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem', bevatte de eerste blauwdruk van een *universele rekenaar*, of een universele Turingmachine.

De werkelijk revolutionaire idee van een computer is niet zijn programmeerbaarheid, noch de ontzaglijke opslagcapaciteit, maar de twee samen in dezelfde taal en op dezelfde plaats. Men noemt dit het *stored-program concept* of ook de 'Von Neumann-architectuur'. Instructies en data bevinden zich in dezelfde plek, het computergeheugen, en kunnen dus ook 'verwisseld' worden. De computer kan een metaprogramma aangeleverd worden om zijn bestaande programma's te evalueren, te herschrijven en ook te exporteren. Er zijn eveneens metaprogramma's denkbaar, die de computer uitnodigen om bepaalde data te verwerken als waren het in-

structies. Bijvoorbeeld, zelf een programma te schrijven om dezelfde data te verkrijgen als die hij aangeleverd kreeg.

De universele rekenaar is de ultieme formaliserende machine. De Amerikaanse wiskundige John von Neumann formuleerde dat als volgt. Een berekening moet in ‘absoluut exhaustief detail’ aan de computer worden aangeleverd (1). Een computer interpreteert niet. Het toestel heeft geen semantiek, geen interpretatiekader. Het kan met recht de slimste alfabeet ter wereld worden genoemd. Het verwerkt miljoenen instructies en gegevens maar begrijpt niets van wat het registreert en opslaat. Dat formalisme maakt zijn kracht uit. Enkel omdat een computer geen hiërarchie (of structuur, of semantiek) aanbrengt in wat hij binnenkrijgt, kan hem probleemloos zijn eigen code worden voorgelegd als data. Hij leest immers toch alles ‘blind’. Formalisme maakt op een eenvoudige wijze metaniveaus mogelijk, en metaniveaus maken zelfverwijzing mogelijk.

Vooraf het negatieve gevolg van de zelfverwijzende constructie is goed bekend: het computervirus. Zelfverwijzing impliceert dat de computer ook de perfecte zelfvernietigende machine is. Von Neumann alludeerde al op het mogelijke gevaar. Een computer móet steeds letterlijk zijn instructies uitvoeren, “no matter what they are” (2). Een computervirus maakt gebruik van zelfverwijzing. Aan de universele rekencapaciteit van het toestel wordt het bevel gegeven om een onmogelijke berekening uit te voeren (met als resultaat dat de machine vastloopt) of nog beter, om alles wat het reeds berekend heeft en in het externe geheugen heeft opgeslagen (de harde schijf) leeg te maken. De computer kan onmogelijk ‘weten’ welke instructies hij aan het uitvoeren is. Hij rekt gewoon door, zelfs als dat betekent dat hij zijn ganse verleden uitveegt (de reeds uitgevoerde en opgeslagen bewerkingen) en zijn toekomst (de primaire instructies, of het besturingssysteem).

De enige oplossing is om overal expliciete bordjes te plaatsen, zodat de machine aanhoudend zijn eigen gedrag test. Een antivirusprogramma dus. Eigenlijk doet dat niets meer dan nagaan of andere programma’s niet bezig zijn met een ‘virus’, of een sequentie van schadelijke instructies waarvan het antivirusbedrijf weet dat ze reeds in het verleden werd verspreid. Volgens Yourgrau impliceren de stellingen van Gödel, dat een

perfect antivirusprogramma bij voorbaat is uitgesloten (68). Omdat ook het antivirusprogramma niet kan 'lezen', zal het niet in honderd procent van de gevallen het onderscheid kunnen maken tussen schadelijke code, en code die behoort tot het programma dat het moet beschermen. Het kan enkel werken op basis van voorgaande *menselijke* ervaring met bestaande virussen. Steeds zal de stramme syntaxis van het systeem door een onvermoede zinsconstructie om de tuin kunnen geleid worden, die voor *interpreterende* lezers op het zicht een contradictie betekent, maar voor een autistische syntaxmachine moet uitdraaien op een oneindig lang rekenproces.

Toch weegt het nadeel niet op tegen het voordeel. Doordat een computer een zelfverwijzende machine is, kan hij voortdurend worden geherprogrammeerd en daarbij ook zichzelf evalueren en herprogrammeren. Dat zelfprogrammering ook de mogelijkheid tot zelfvernietiging omhelst, is een fundamenteel maar niet een fataal nadeel. Er zijn dus bepaalde conceptuele constructies mogelijk die, op een fundamenteel niveau, door een paradox aangetast worden *en toch* op een fantastische manier functioneren. Dat kan wellicht met biologische organismes worden vergeleken. Op allerlei manieren staan zij open voor hun omgeving. Ze kunnen bijgevolg besmet worden door ziektekiemen, virussen, of negatieve gedragsvoorbeelden (in het geval van hogere diersoorten). Tegelijk kunnen zij daarvoor ook positieve elementen opnemen uit hun omgeving: verschillende soorten voedsel, positieve bacteriën, positieve gedragsvoorbeelden, en genetisch materiaal van soortgenoten.

4.3 Conclusie

Het lijkt niet zo evident om de sprong te maken van zelfverwijzende computers naar zelfverwijzende avant-gardisten en antinomisten. Zeker niet na de bittere aanvallen door Alan Sokal en Jean Bricmont, aan het eind van de jaren 1990, op postmoderne filosofen die gebruikmaakten van wiskundige metaforen zonder een benul te hebben van wat ze beweerden. Gödel is precies één van de wiskundigen wiens werk zo graag door de postmodernen in de strijd wordt gegooid, volgens Sokal en Bricmont (*Intellectueel*

bedrog 156-160). Maar het was mij in hoofdzaak te doen om een paradox die, wanneer abstract uitgedrukt, binnen meerdere domeinen kon worden teruggevonden. Op zoek naar het domein waarin de grootste aandacht aan het probleem was besteed, bleek dat de moderne wiskunde te zijn. In het bijzonder de metamathematica (of de wiskundig uitgedrukte filosofie van de wiskunde) en de geschiedenis van de computer.

Hierboven werd geschreven dat de computer een ‘essentieel neveneffect’ was van Gödels zelfverwijzende paradox. Deze notie wens ik op een algemener niveau te tillen. Meermaals heb ik in mijn tekst uitdrukking gegeven aan een gevoel van scepsis tegenover biologische metaforen in de geschiedschrijving (zoals de ‘dood’ van de avant-garde, de ‘geboorte’ van de tragedie, het ‘herfsttij’ der middeleeuwen). Met Foster kon dit, voor wat betreft de avant-gardestudie, benoemd worden als een ‘residu van evolutionisme’, afkomstig uit de marxistische theorie (zie 1.3.3, 1.3.4, 3.3 en 4.1). Maar in de filosofie van de wiskunde keerde dit woordgebruik even vigoureuus terug, met de zogenaamd ‘fatale’ paradox van Gödel. Aan het eind van het vorige onderdeel bleek echter, dat het mogelijk is ideeënconstructies te ontwerpen die, hoewel ze fundamenteel kwetsbaar zijn voor bepaalde combinaties of herformuleringen van hun eigen bestanddelen, toch onvoorziene resultaten voortbrengen.

Binnen die logica zouden de recuperatie waaraan de avant-garde ten prooi viel, en de ridiculiteit die de antinomisten inhaalde, ook onverwachte schatten moeten prijsgeven. Chaitin drukte Hilberts idee, door Gödel verwerkelijk, als volgt uit: “In metamathematics, mathematicians examine mathematics itself through a mathematical microscope” (*The Unknowable* 1). Diezelfde unieke logische structuur geldt voor het antinomisme en de avant-garde. De antinomisten onderzoeken de religieuze wet via de wet zelf. De avant-gardisten bevragen de kunstconventies vanuit de conventies zelf. Met een parafrase van Chaitin: “In metatheatraliteit onderzoeken theatermakers het theater met behulp van een theatrale microscoop.” Die uitdrukking loopt opvallend parallel met Artauds streven om “het theater te vernietigen met *specifiek theatrale middelen*.” Met dat verschil, dat Artaud enkel het negatieve resultaat geeft. Inderdaad heeft deze methode haar beperkingen. Wanneer men gelooft dat een formeel-axiomatisch systeem alles zal kunnen uitdrukken wat een courante natuurlijke taal

uitdrukt, maar dan zonder dubbelzinnigheden of inconsistenties, treedt de ontnuchtering snel in. Op analoge wijze hebben zij zich vergist die geloofden aan een totale transformatie van de religie vanuit de religie; of aan een omwenteling van de burgerlijke samenleving vanuit de burgerlijke kunst.

Dat impliceert niet dat al deze strevingen daarmee in hun geheel werden gediskrediteerd. Het formalisme heeft geleid tot de computer. De artistieke avant-garde heeft ook andere resultaten voortgebracht dan de nihilistische en belachelijke aporieën waarin het zich zou vastgereden hebben, volgens de theorie van de dood van de avant-garde. Inderdaad is het hele transgressieve opzet een artificiële zaak. De avant-gardisten slaan een krater in de scène. Maar hun komst wordt voorafgegaan door toneelbouwers die de scène voor hun slagen hebben gereedgemaakt. Hun transgressie is een transgressie 'van het theater', maar in tweevoudige zin. Het theater stemt ermee in zijn eigen vernietiging te ondergaan, indien het zijn eigen vernietiging kan ensceneren. Het antispektakel wordt geaccapareerd door zijn eigen gebeurende spectaculariteit.

Deze duiding loopt uit op de burgerlijke 'familie-affaire' waaruit de avant-garde volgens Barthes bestaat, bekeken vanop een afstand (zie 1.4). Hedendaagse avant-gardestudies, zoals de werken van Foster en Berghaus, bewijzen dat het niet hoeft te blijven bij Barthes' neerslachtigheid. Er is een zelfverwijzende en niet tegelijk suïcidale kunst mogelijk. Wat ik voorlopig in handen heb dankzij de reflecties over de veralgemeende transgressie, is de idee van een absoluut kritisch maar ongeëvenaard kwetsbaar theater. Bertolt Brecht realiseerde zich dat deze preciaire positie de enige juiste was. Hij was de mening toegedaan dat het filosofische, mentaliteitsveranderende soort theater dat hij ontwierp, zodanig verschillend zou zijn van wat men gangbaar onder 'theater' verstond, dat dit in het woord zelf moest gereflecteerd worden. Vandaar introduceert hij in *Der Messingkauf* (1939-1942) het woord "thaeter": nog steeds de middelen van het theater, maar voor heel andere doeleinden gebruikt (16: 508).

Het is de taak van de volgende drie hoofdstukken om zo een 'thaetrale' visie tot uitdrukking te brengen op basis van Artauds werk. Door middel van de veralgemeende theatrale transgressie geraakt Artaud op een andere

plaats. Het is moeilijk te zeggen of deze plaats nog tot het theater behoort, of zelfs maar tot de kunst. Daarom neem ik van Brecht de gemaniëerde term 'thaeter' over. Ik zal de hypothese lanceren dat de opzet van Artaud tot een *filosofisch theater* leidt dat strikt genomen eerder deel uitmaakt van de filosofie, dan van het theater. Om die intentie te realiseren, moet in de komende hoofdstukken een grondige theaterhistoriografische studie worden uitgevoerd naar Artauds avant-gardistische project. Met theatrale middelen, het theater voorbij.

Deel II

Het transgressieve project van Antonin Artaud

Hoofdstuk 5

Vervreemding als beproeving

Jean-Paul Sartre en de paradox van het “spectacle intégral”

Het project-Artaud bestaat uit een reeks voorstellen om het theater te hervormen. Ofwel werden ze uitgedacht door Artaud binnen het kader van de manifesten en programma's die hij publiek maakte. Ofwel werden ze onmiddellijk geïmplementeerd in zijn vijf gerealiseerde theaterproducties. Ook voert Artaud een aantal algemenere principes aan die het geheel van de innovaties aandrijven. Zo presenteert hij op een bepaald moment 'de metafysica' als het eigenlijke onderwerp van het theater, of bepleit hij dat de kunst opnieuw moet aanknopen bij 'het leven'.

Dit hoofdstuk vormt een eerste verkenning van het project-Artaud. Centraal staat het aspect dat het meest in het oog springt: de concrete innovaties voor het toneel. Ze vallen samen te nemen onder de noemer van het “spectacle intégral”. Deze uitdrukking is Artauds vertaling van het *Gesamtkunstwerk* (Richard Wagner). Zo beschouwd komen de twee betekenissen ervan tevoorschijn. Enerzijds staat het “spectacle intégral” voor een geheel van ingrepen die een zintuiglijke overbelasting bij het publiek moeten teweegbrengen. Anderzijds drukt dit woord het streven uit van Artaud naar een omwentelende sociotheatrale gebeurtenis. Deze tweede betekenis is algemener van aard dan de eerste: de middelen om een sociotheatraal evenement te creëren zullen onder meer mikken op zintuiglijke overbelasting.

Jean-Paul Sartre heeft het geheel van die vernieuwingen ernstig bekritiseerd. Volgens hem zou Artaud zijn blijven steken in de programmatische fase en zou hij zijn eigenlijke opzet, een theater nauw verwant aan de happeningkunst, nooit hebben verwekelijkt. Naar aanleiding van die kritiek heeft er zich een patstelling voorgedaan in de secundaire literatuur. Alain Virmaux en anderen hebben geargumenteed dat Artaud niet naar een collectief, maar naar een individueel omwentelend gebeuren op zoek was. Dat druist echter in tegen het nadrukkelijk sociale karakter van de manifesten van Artaud. De paradox van het “spectacle intégral” is dat

Artaud enerzijds streefde naar een sociotheatrale gebeurtenis, anderzijds deze gebeurtenis zo radicaal opvatte dat het de eis tot een onmogelijk theater lijkt te impliceren.

Als reactie op de patstelling naar aanleiding van Sartres kritiek, interpreteer ik Artauds vernieuwingen in dit hoofdstuk als vervreemdingseffecten. De voornaamste bedoeling is om de paradox van het “spectacle intégral” te overstijgen door het *maniëristische karakter* te onderzoeken van het theater dat Artaud binnen het kader van dat “spectacle intégral” wou verwezenlijken. Dat maniërisme wordt voornamelijk uitgedroefd aan de hand van Artauds drama *Les Cenci* en de wijze waarop hij het in 1935 heeft opgevoerd.

Artauds theatrale maniërisme betekent een frontale aanval op het naturalistische paradigma dat in het theater heerste, en misschien nog steeds heerst. Het theater dat hij met *Les Cenci* voorstelt, weigert categorisch de ‘sentimentele blik’. Daarmee lijkt hij de weg van het brechtiaanse leerstuk in te slaan. Tegelijk doet hij ook afstand van de eenduidigheid die het leerstuk kenmerkt. Artauds theater van de veralgemeende transgressie zal veel essentiële eigenschappen van theater en drama overboord blijken te gooien. De eerste karaktertrek van zijn antitheatrale theater is een doorgedreven ‘leegmaking’ van het bestaande theater. Het Theater van de Wreedheid is een theater dat ‘wreed’ is in de manier waarop het zich tussen scène en publiek afspeelt. De verhouding tussen scène en publiek kan niet meer helder geschetst worden. Het is veranderd in een filosofisch gebeuren, dat zich op de nulgraad van het theater ophoudt.

5.1 De paradox van het “spectacle intégral”

5.1.1 Eerste interpretatie van het “spectacle intégral”

De uitdrukking “spectacle intégral” kan worden gebruikt om twee grote lijnen binnen Artauds vernieuwingsvoorstellen samen te brengen. De eerste lijn is die van de integratie van de verschillende scenische middelen: gesproken woord, mime en dans, scenografie, geluid en belichting. De term duidt het streven aan naar een wagneriaans *Gesamtkunstwerk*, zoals

valt af te leiden uit een manifest van het Théâtre Alfred Jarry (OC 2: 35). Ook in het kader van het Théâtre de la Cruauté herhaalt Artaud dat hij op zoek is naar een nieuwe, 'fysieke' theatertaal, die hij op polemische wijze contrasteert met de uitsluitend dialogische en welgesproken taal op het Parijse toneel van zijn tijd. Dat gebeurt met name in de teksten uit de periode 1931-'33: 'La Mise en scène et la Métaphysique' (4: 36), 'Sur le Théâtre Balinai' (55), 'Théâtre oriental et Théâtre occidental' (66), en de twee manifesten van het Théâtre de la Cruauté (86-89, 120). Een typische verwoording spreekt bijvoorbeeld over "la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots" (120).

Artauds taalgebruik levert onmiddellijk een eerste probleem op. Storend in deze teksten is de vaststelling dat de vernieuwer, omwille van zijn programmatische en eigenlijk schoolhervormende doeleinden, de idee van een fysieke theatertaal retorisch doet opzwellen. Dat gebeurt door haar te koppelen aan de weinigzeggende idee 'metafysica'. De fysieke, totale theatertaal zou erin moeten slagen om bepaalde 'metafysische' ideeën tot uitdrukking te brengen, die binnen het heersende theatermodel onuitgesproken blijven. Het bestaande theater zou zich nodeloos beperken tot dialoog, psychologie en nabootsing van de uiterlijke werkelijkheid. (Artauds kritiek op het representatieparadigma komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk 7.) 'Metafysica' is bij Artaud echter geen filosofische, maar een retorische term. Maar deze retorische strategie stelt hem niet in de mogelijkheid, om een nauwgezette analyse te geven van de tekortkomingen van de bestaande toestand, noch een gedetailleerde planning voor de kwaliteiten van een nieuwe (4: 87). De term duidt enkel de radicale maar in de grond lege tegenpositie aan van de aspirant-vernieuwer.

Gelijktijdig wordt er rond de fysieke theatertaal een andere doctrine ontwikkeld die wél theoretisch weet te bekoren, maar veel minder flamboyant haar opwachting maakt (4: 41, 87, 121; 8: 181-182). Op onverwachte wijze komt Artaud dicht in de buurt van kunsttheorieën die de zelfbewuste vormelijkheid van moderne kunstwerken beklemtonen. Artauds denkbeelden resoneren op dit punt met het Russische formalisme, met Bertolt Brechts theorie van het epische theater, en met de *Ästhetische Theorie* van Theodor Adorno. Al deze denkers wezen op de 'kunstgrepen' waarmee de kunst de menselijke perceptie vervormt of vervreemdt

(Sjklovski 17-37). In een lezing te Mexico worden de volgende woorden in de mond gelegd van Alexandre de Salzmann, door Artaud bewonderd omwille van zijn belichtingsontwerp voor Jacques Copeaus productie van *Pelléas et Mélisande* (1917):

Comme si le théâtre n'était pas fait pour transgresser le monde des sens. La vie des sens, nous la vivons quotidiennement. Si le théâtre ne nous sert pas à nous dépasser, à quoi servira-t-il! (Artaud, *OC* 8: 181-182)

Deze uitspraak kan gelden als een gebalde versie van het theaterprogramma dat werd opgesteld in het tweede manifest voor het Théâtre de la Cruauté. Artaud concipieert de theatervoorstelling als een *Gesamtkunstwerk*, maar niet enkel in de conventionele, wagneriaanse betekenis van die uitdrukking. Dat was de harmonische samenwerking van de verschillende kunstdisciplines die zou leiden tot de allerhoogste kunstvorm. Wagner koos niet toevallig voor de pseudoreligieuze benaming “Bühnenweihfestspiel” of “gewijd en feestelijk toneelspel” als ondertitel voor zijn opera *Parsifal* (1882). Door de Russische avant-gardisten werd het *Gesamtkunstwerk* aan het begin van de twintigste eeuw omgeïnterpreteerd tot een ‘montage van attracties’ (Eisenstein 180).

De formalistische component van Artauds theatervisie valt binnen deze montage-theorie te situeren. Hij gaat echter nog een stapje verder en bedenkt (louter theoretisch) een theatergebeurtenis die een *synesthetisch continuüm* zou vormen. Hij stelt zich dissonanties voor tussen verschillende lagen van theatrale stimuli. Zo zou een kleur in contrapunt kunnen staan tot een geluid, of een gesproken woord tot een lichteffect (*OC* 4: 121). Kortom: “Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens” (4: 25).

Artaud denkt de theatervoorstelling als een zintuiglijke beroering op grote schaal. In weerwil van de hoogtheoretische en vaak ijle taal van *Le Théâtre et son Double*, en in weerwil ook van de gangbare receptie van zijn werk als de eis tot een ‘onmogelijk theater’, duiken regelmatig hoogst concrete voorstellen op. Het eerste manifest voor het Théâtre de la Cruauté spant wat dat betreft de kroon. Zijn suggesties betreffen opvallend vaak het belichtings- en geluidsapparaat van een voorstelling. Ook de gedrukte versie van *Les Cenci* staat boordevol verbeeldingrijke en gedetailleerde

regieaanwijzingen voor licht en geluid. Artaud maakte voor de productie van zijn stuk in 1935 trouwens gebruik van drie toen revolutionaire geluidstechnologieën:

- 1- Het gebruik van vooraf opgenomen geluiden, met name van kerkklokken en industriële machines.
- 2- De onderdompeling van het publiek in geluid door middel van luidsprekers in de vier hoeken van de zaal. Dit stond in scherp contrast met de courante, gemakkelijk te localiseren klanken uit de orkestbak, maar het betekende ook een vernieuwing ten aanzien van de gesofisticeerde ‘geluidscoulissen’ van Georg II von Meiningen, Konstantin Stanislavski of André Antoine (Braun, *The Director* 63-64; Chothia 68-69; vgl. Heed 70 over het geluidsontwerp van Artaud in *Victor ou les Enfants au pouvoir*).
- 3- Ten slotte het (waarschijnlijk) eerste optreden van een synthesizer in een theaterproductie, namelijk de recent ontwikkelde *ondes Martenot* (het eerste exemplaar van dit type was in 1928 gebouwd door Maurice Martenot).

Het was Roger Désormière die Artaud hielp om zijn ideeën geluidstechnisch te verwezenlijken. Recensent René Daumal beschreef hoe acteurs én toeschouwers werden ‘gevangen gezet’ door middel van geluid en licht (gecit. in Virmaux en Virmaux, *Bilan* 198; vgl. Thévenin, ‘Une Musique de scène exemplaire’; Boulez; Krzywkowski 33; Artaud 2: 106, 110; 4: 79, 90-92; 5: 37-38, 153-154, 156, 159, 219).

5.1.2 Tweede interpretatie van het “spectacle intégral”

Het bredere kader voor de zintuiglijke overlading is te vinden in de tweede opmerkelijke lijn binnen Artauds scenische vernieuwingen. Deze lijn kan opnieuw worden geassocieerd met de constructivistische ominterpretatie van het *Gesamtkunstwerk*. Verschillende maatregelen die hij wil doorvoeren kunnen onder de term van Vsevolod Meyerhold worden gegroepeerd: de ‘fusie tussen acteur en toeschouwer’ (Braun, *Meyerhold* 253-258; Leach 17, 30, 33).

Publiek en toeschouwers moeten worden ondergedompeld in een overweldigende zintuiglijke ervaring, om de gehate afsluiting neer te halen tussen publiek en scène, die het scènegebeuren reduceert tot een onschadelijk consumptieproduct (Artaud, *OC* 2: 162; 4: 84). Hij hamert op de bevlogen maar hachelijk vage uitdrukking dat de kunst 'het leven' dient terug te vinden: "avec ce théâtre nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer" (2: 18). Dit is de tweede betekenis van het "spectacle intégral".

In de manifesten voor het Théâtre Alfred Jarry bedient hij zich van een resem metaforen. Het gezelschap moet zijn toeschouwers even dwingend voor zich innemen als het spektakel van een politierazzia op een bordeel (2: 16). Het theater moet even spannend zijn als het bezoek aan een tandarts (17) en even boeiend als een paardenrace, een schaakspel, of gebeurtenissen uit de krant (28). De metaforiek culmineert in het opstel 'Le Théâtre et la Peste' (1933). Niets minder dan een pestepidemie blijkt het ideale beeld te zijn voor het gewenste theater (4: 15-31).

De productie van een *massaspektakel* is de nooit gerealiseerde droom in de loop van de verschillende fases van zijn project (2: 162; 3: 167-168, 215-217; 4: 72, 83, 324; 5: 152-154; vgl. Krzykowski 31-32). Een tweede plan waarop hij blijft terugkomen, is de scenografische omsingeling van het publiek. Hij denkt aan een speciaal ingerichte schuur of hangaar, waar het publiek omringd wordt door loopbruggen op meerdere niveaus (4: 92-93). De idee verscheen al in zijn eerste theatertheoretische tekst, en blijft terugkeren (2: 12, 162 ["hall d'usine ou d'exposition"]; 3: 216; 4: 84 ["spectacle tournant"], 121, 324). Aan die techniek zou Richard Schechner in de jaren zeventig de naam 'omgevingstheater' meegeven ("Environmental Theatre").

Al de vernoemde ingrepen vormen een geheel van concrete theatrale vervreemdingseffecten, die onder de noemer van het "spectacle intégral" kunnen worden samengenomen met de metaforen die Artaud hanteert om de verhoopde werking ervan te beschrijven. In het tweede en derde onderdeel van dit hoofdstuk zal het beoogde effect nader worden verklaard, door te bespreken welk soort theater Artaud binnen het kader van het "spectacle intégral" wou verwezenlijken. Eerst wordt de stringente kritiek besproken, waaraan Sartre die maatregelen heeft onderworpen, en het antwoord daarop vanwege een aantal onderzoekers.

5.1.3 Sartres kritiek

De componenten van Artauds gedachtengoed die werden gesynthetiseerd onder de noemer van het “spectacle intégral”, werden in de late jaren 1960 bekritiseerd door Jean-Paul Sartre (zie Virmaux, *A. et le th.* 274-276, 320). Zijn Artaudparadox drijft de spanning tussen Artauds grootschalige theorieën en de, tenminste indien daaraan afgemeten, kleinschalige verwezenlijkingen op de spits.

Inderdaad is het een frustrerende bewustwording voor wie Artaud bestudeert dat elk van diens inspanningen om een werkelijk omwentelende sociotheatrale gebeurtenis te realiseren, vruchteloos bleven. De producties die wel van de grond raakten, zoals de vier voorstellingen van het Théâtre Alfred Jarry (1927-30) en de ene voorstelling van het Théâtre de la Cruauté (1935), vonden telkens plaats in een conventioneel theater. Bovendien werden ze gespeeld door conventionele acteurs voor een conventioneel, ja uitgesproken elitair publiek. Dat valt op het zicht af te leiden uit de uitnodiging voor de galavoorstelling van *Les Cenci* (4: 335). Ook het Théâtre Alfred Jarry was sterk afhankelijk van het mecenaat en kreeg het daarmee samenhangende publiek over de vloer (2: 27, 289). Gedeeltelijk treffen de surrealistische beschuldigingen doel dat Artaud, door mee te draaien in een burgerlijk kunstinstituut zoals het theater, zich zou hebben gecompromitteerd. Volgens hun logica had het Théâtre Alfred Jarry zich van de politieke en economische elite afhankelijk gemaakt. Voor het project van de (surrealistische) revolutie was het dus volstrekt onbetrouwbaar (282-285). Daarbij mag de opmerking niet ontbreken dat de surrealisten vaak door dezelfde mecenasen werden ondersteund, inclusief André Breton (Benaïm 140, 187-246).

Zelfs zonder weet te hebben van deze achtergrond, en enkel afgaand op de manifesten en hun geringe verwerkelijking, is Sartre ten dele gerechtigd in zijn conclusie dat “Artaud s’est arrêté en route” (gecit. in Virmaux, *A. et le th.* 274). Zijn werkelijke doel zou dan pas in de jaren vijftig en zestig door anderen verwezenlijkt zijn, namelijk door de happeningkunstenaars. De parallellen tussen Artauds programma en de kenmerken van de happenings zijn inderdaad frappant. Volgens de omschrijving van een happening die Allan Kaprow gaf in zijn documentatiewerk *Assemblage, Environments*

and *Happenings* (1966), stond het poreuze onderscheid tussen het dagelijkse leven en de theatrale gebeurtenis centraal. Dat zou leiden tot een heftige ervaring voor de toeschouwers, waarvan het verloop door een open structuur en het inschakelen van improvisatie onvoorspelbaar was gemaakt. Het onderscheid tussen performer en publiek poogde men uit te wissen. De esthetische gebeurtenis moest uit het verstikkende kader van schouwburg of museum worden weggehaald, zodat het zou ontsnappen aan de cyclus van kunstproductie en -consumptie. Michael Kirby, die reeds in 1965 een eerste overzichtswerk van de happening publiceert, treedt de intuïtie van Sartre bij: “Some Happenings are the best examples of Artaud’s Theatre of Cruelty that have yet been produced” (35).

5.1.4 Het antwoord van Virmaux

Alain Virmaux heeft tegen die kritiek ingebracht dat Artaud wél zijn werkelijke doel heeft verwezenlijkt, maar dat Sartre er naast kijkt. Zijn ‘performance’ in het Théâtre du Vieux-Colombier na de terugkeer uit de psychiatrie, *Histoire Vécue D’ARTAUD-MOMO*, op 13 januari 1947, markeert precies de uiterste versmelting van leven en kunst. (Verschillende getuigenissen over de ‘opvoering’ bij Virmaux en Virmaux, *A. vivant* 110-114 en bij Thévenin in Artaud, *OC* 26.) Niet in de zin van een volgens Virmaux waarschijnlijk frivole dooreenhaspeling van toeschouwers en acteurs, zoals de happening. Die beantwoordt enkel aan de ideeën van Artaud zolang men verkeert in de ‘spontaneïstische illusie’ (Borie 113). Volgens Virmaux doelt de versmelting van kunst en leven daarentegen op een theater waarin de acteur ‘spelen’ begrijpt als: zichzelf volledig op het spel zetten (*A. et le th.* 276; Virmaux en Virmaux, *A. vivant* 111-114). Inderdaad valt een stelling zoals de volgende, uit de manifesten van het Théâtre Alfred Jarry, zowel te verstaan in de richting van het publiek, als van de acteur.

Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu’il nous donne l’impression d’être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n’importe quel acte de la vie. (2: 18)

Slechts wie zichzelf volledig op het spel zet door elk onderscheid tussen biografie en enscenering uit te gommen, draagt in ware zin bij tot een omwentelende sociotheatrale gebeurtenis. Die blijkt eerder plaats te vinden op individueel dan op sociaal vlak. Misschien is het juister te spreken van een psychotheatrale gebeurtenis, of zelfs van psychodrama. Deze cathartische lijn van Artauds argumentatie wordt in hoofdstuk 6 onder de loupe genomen. In elk geval valt er blijkbaar heel wat te zeggen voor het argument van Virmaux, tenminste wanneer Artauds allerlaatste performatieve werk in het centrum van de aandacht wordt geplaatst. Maar de interpretatie van Artauds “spectacle intégral” als een *individueel* gebeuren waarbij de acteur zichzelf ‘op het spel zet’, moet afrekenen met één fundamenteel probleem. In de theatermanifesten van Artaud staat niet het individu maar de groep centraal. Virmaux’ redenering is enkel geldig indien men Artauds herhaaldelijke ijveringen voor een massaspektakel en een scène die het publiek omringt, tussen haakjes zet.

5.1.5 De receptietraditie van ‘het onmogelijke theater’

In weerwil van het collectivistische element in Artauds redeneringen, heeft het argument van Virmaux toch de strijd beslecht. Douglas Kahn schrijft met recht en reden over Artauds performance in het Théâtre du Vieux-Colombier dat “his shriveled countenance was indelibly etched into the consciousness of so many French intellectuals” (325). Reeds in de eerste Artaudstudie van enige omvang, uit 1959, betitelde Georges Charbonnier de performance als het “spectacle parfait du Théâtre de la Cruauté” (gecit. in Virmaux en Virmaux, *Bilan* 241). Sinds de jaren zestig wordt dat spoor verder gevolgd door de Franse kritiek, maar ook door de buitenlandse. Binnen de poststructuralistisch georiënteerde receptietraditie kristalliseerde zich de overtuiging uit, dat Artaud een ‘onmogelijk theater’ had geëist (Derrida, ‘Le th. de la cruauté’ 364; Sontag, ‘Approaching A.’ 17; Virmaux, A. *et le th.* 52-54, 375-381; Virmaux en Virmaux, *Bilan* 189, 241; Dubois 47; Brauneck 464-466; Serreau 21-22; Chiaromonte 126; Finter, ‘A. and the Impossible Th.’ 17-18; Blau 20; Sollers 92; Scheer 4-6; Graver, *Aesthetics* 216-217). Een welgekomen uitzondering lijkt Weber te vormen (10), hoewel hij uiteindelijk toch weer het koor van Artauds onmogelijke theater vervoegt (17).

Binnen de gedachte van het onmogelijke theater geldt dat Artauds eis niet kon worden gerealiseerd. Ze kon enkel 'opbranden' via de eiser zelf. Met name in de pathologische en radicaal exhibitionistische performance uit 1947. Het oordeel over zijn hele werk luidde bijgevolg: "We have before us a human crisis transformed into a literary problem" (Chiaromonte 108). Rond deze transformatie kwam al gauw het immuniseringsproces van het kritische corps op gang. Een onmogelijk theater is een onmogelijke theorie is een onmogelijke kritiek. De kritiek legde getuigenis af van Artauds falen in haar eigen falen. Dat culmineerde in Derrida's genadeloze analyse van het parallellisme tussen "critique" en "clinique" ('La parole soufflée' 253-261). Interpreet noch psychiater mochten Artaud verheffen tot exemplum of casus. Zijn naam kon niet als stempel dienen voor een bepaalde klasse binnen de diagnostische index, of als taxinomisch etiket voor een tak aan de boom van de culturele traditie. Maar door deze grondverschuivende terugplooiing op haar eigen premissen, draaide de kritiek zich ook weg van haar oorspronkelijke object, die nu tot non-object, *ab*-ject of taboe was geworden: Artaud.

Dat is de patstelling waarin de commentaar zich tot op heden bevindt. Het statuut van absolute uitzondering verzelfstandigt 'Artaud' tot een incommensurabel punt van de kunstgeschiedenis. Enkel vanop een afstand kan men de excessieve eigenaardigheid ervan in ogeschouw nemen (zie ook 2.1.2 en 7.2.4).

5.1.6 'Het onmogelijke theater' versus Artauds maniërisme

Tegenover de kritische stroming, waarin Artauds streven naar een "spectacle intégral" dat ten hoogste kon verwezenlijkt worden op de idiosyncratische en zelfdestructieve wijze van de Vieux-Colombier-performance, poog ik een meer realistische interpretatie naar voor te schuiven. Men is niet verplicht om elke verwezenlijking van Artaud af te meten aan de radicaalste uitspraken uit zijn manifesten, zoals Sartre doet. Het is geen noodzaak om zich vast te rijden in stoere paradoxen zoals "il n'y a pas de théâtre d'Artaud" (H. Thomas gecit. in Virmaux en Virmaux, *Bilan* 189). Het eenvoudige feit blijft overeind, dat Artaud tijdens het grootste deel

van zijn leven intensief bezig was met het nadenken over en het verwezenlijken van theatervoorstellingen.

Vanzelfsprekend is er meer aan de hand met Artaud. Maar dit hoeft niet altijd uit te lopen op een antipsychiatrische hagiografie, zoals vandaag nog steeds in de mode is. Getuige de tentoonstelling *Artaud: Ein inszeniertes Leben* te Düsseldorf (2005), gecureerd door de Belgische performancekunstenaar Jean-Jacques Lebel. Niet alleen was het grillige parcours van de expositie bedoeld als een labyrint, sterker nog, als een 'gevaarlijk deterritorialiseringsproces' (Lebel 6). Men had het ook nodig gevonden om de elektroshocktherapie die Artaud onderging tijdens zijn internering aanschouwelijk te maken onder de vorm van een ziektebed plus elektrocutie-apparatuur 'uit de tijd van toen'.

Een principiële weigering van de hagiografie van Artaud zal uiteindelijk ook resulteren in een gewijzigde interpretatie van het 'waaninzwerk'. Artauds waanzin kan niet ondubbelzinnig besproken worden. Het zou van simplisme getuigen om te volharden in de verheerlijking van onherhaalbare performances zoals *Histoire Vécue D'ARTAUD-MOMO* uit 1947, of het radioprogramma uit hetzelfde jaar, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, of de lezing van 1933 over 'Le Théâtre et la Peste', waarin hij uitgebreid de kwellingen van een pestlijder naspeelde. Al deze theatrale gebeurtenissen moeten tevens worden becommentarieerd uitgaande van de *maniëristische* component van Artauds werk (OC 4: 279-280; 5: 146-149, 281).

De uitdrukking 'maniërisme' dient op verschillende niveaus te worden gedefinieerd. Op de eerste plaats is maniërisme een onvermijdelijk begrip om te spreken over Artauds waanzin en de manier waarop hij die uitte en tegelijk ensceeneerde. Het laat toe om zijn lezingen en individuele performances ruimer te verstaan dan als directe en onbemiddelde uitingen van een pathologische existentie. Ten tweede laat het begrip 'maniërisme' toe om zijn manier van schrijven beter te begrijpen. Op de derde en voornaamste plaats is het Artauds *theatrale maniërisme* dat mij interesseert. De rest van dit hoofdstuk zal gewijd zijn aan de betekenis van het twintigste-eeuwse maniërisme dat Artaud heeft uitgestippeld en op de scène gerealiseerd. Zoals zijn toneelstuk *Les Cenci* uitstekend toont, verheldert het maniërisme voor welke bedoelingen de vormelijke ingrepen

van het “spectacle intégral” het kader moesten vormen. De schilder André Masson heeft beter dan wie dan ook de zogenaamde ‘versmelting’ beschreven tussen het leven en het werk van zijn vriend Artaud.

Sa propre souffrance existait mais il se la jouait, il cherchait la plénitude de sa souffrance. Artaud s’est dit: c’est moi qui jouerai Artaud. (13)

Naar aanleiding van die uitspraak interpreteert Virmaux zijn leven als “une vie [...] qui devient à elle-même son propre théâtre” (*A. et le th.* 52, vgl. Knapp 23). Dat rekent in zekere zin af met de verheerlijking van de onnabootsbare, eruptieve kwaliteiten van Artauds waanzin. Ook zijn schrijfmethode kan binnen maniëristisch perspectief beter worden verstaan. Maniërisme is een concept dat toelaat het anders verwonderlijke feit te begrijpen, dat Artaud zo lang aan zijn teksten bleef sleutelen, in weerwil van hun schijnbare spontaneïteit (*OC* 4: 332-333). Maar zijn taal geeft op het eerste gezicht weinig aanwijzingen om te kunnen spreken over maniërisme in de betekenis van de literaire puzzelmakers en labyrintenbouwers die Gustav René Hocke heeft verzameld in zijn *Manierismus in der Literatur* (1959) (hoewel dat werk terloops verwijst naar Artaud [38, 90]). Men moet daarentegen aandachtig zijn voor de hoogst artificiële stijlfiguren die optreden binnen de tekst.

De lange en klinisch nauwkeurige beschrijving van de peptsymptomen in ‘Le Théâtre et la Peste’, bijvoorbeeld, is gesitueerd binnen een volstrekt niet-klinische context. Die botsing leidt tot de vreemde ontmoeting, op de schrijftafel van een cultuurrevolutionair, tussen een galblaas en een offermes van obsidiaan:

[L]es intestins ne sont pas organiquement attaqués. La vésicule biliaire, dont il faut presque arracher le pus durcifié qu’elle contient, comme dans certains sacrifices humains, avec un couteau effilé, un instrument en obsidienne, vitreux et dur, – la vésicule biliaire est hypertrophiée et cassante par places [...]. (4: 20)

Artauds schrijven kan maniëristisch worden genoemd omdat het zich vergaloppeert in een aantal onderling erg verscheiden stijlregisters, zoals hier een klinische ziektebeschrijving ‘met’ een stuk apocalyptische cultuurfilosofie. Deze registers lijken op een doelbewuste manier te

worden dooreengehaspeld. De auteur schijnt de bedoeling te hebben om de conflicten en tegenstellingen binnen zijn eigen tekst te maximaliseren. In hoofdstuk 7 zal de gelegenheid zich voordoen om op verdere maniëristische stijlfiguren te wijzen in het geschreven werk, zoals het oxymoron. In dit hoofdstuk is mijn voornaamste bedoeling om de maniëristische figuren te verzamelen binnen zijn toneelwerk.

5.2 Het theatrale maniërisme van Artaud: tegen de sentimentele blik

In zijn boek *The Audience* (1990) beschrijft Herbert Blau de verschillende soorten van blikken die een publiek op een scène richten kan, en wat het daarmee in die scène verandert. Of hoe een scène de blik van het publiek kan veranderen. Eén van de meest funeste soorten is in zijn mening de ‘sentimentele blik’, die in de grond het kijkobject toeëigenen wil. “What is endemic [...] to the sentimental gaze, which doesn’t scruple at all, is a desire for appropriation” (6-7).

In het verdere verloop van dit hoofdstuk wil ik Artauds inspanningen in de richting van een “spectacle intégral” verklaren onder de optiek van zijn maniërisme. Precies tegen de sentimentele, inlijvende blik is dat theatrale maniërisme gericht. In ruime zin is elk drama of theater dat georiënteerd is op een *psychologiserend* verstaan van de gebeurtenissen die ten tonele worden gevoerd, intrinsiek bepaald door de sentimentele blik. Vanaf het eind van de negentiende eeuw is het toneel in het algemeen, en zeker het naturalisme, ingesteld op dit soort kijken. Daarom neemt de onderstaande reflectie de vorm aan van een bespreking van Artauds weerbarstige, maniëristische streven tegen het naturalistische theaterparadigma. Het werk van de Romeinse filosoof en dramaschrijver Seneca zal als uitgangspunt functioneren. Niet enkel om de literatuurhistorische reden dat hij beschouwd wordt als de eerste maniëristische dramaturg, maar ook omdat Artaud een bewerking maakte van zijn *Thyestes* (waarvan slechts enkele aanzetten bewaard bleven, zie OC 2: 159-164).

De uitdrukking “maniërisme” komt in de corpusteksten slechts eenmaal voor, wanneer Artaud in ‘Sur le théâtre Balinais’ vol bewondering schrijft

over de rigoureuze codificering van dans, kostuum en rekwisieten in het oosterse theater (OC 4: 64; Savarese 70-71). Hij heeft het over een “dépersonnalisation systématique” van de acteur, een vervreemdingseffect waarbij de spelers hun pijn en vreugde niet zelf lijken te bezitten, maar ze gedictieerd worden door hogere machten (4: 56). Wezenlijk voor het maniëristisch drama is zo een *dissociatie* tussen het personage en zijn emotie, zijn gedachte of zelfs zijn spraak op zich.

Jo-Ann Shelton stelt dat de verschillende aspecten van een maniëristisch personage niet geïntegreerd zijn (44-45, 55, 62). In Seneca's *Medea* (ca. 42-49 n. Chr.), bijvoorbeeld, worden enerzijds de figuur van de rationeel argumenterende Medea, die een gerechtvaardigde eis bepleit tot genoegdoening, en anderzijds de figuur van de furieuze Medea die, overmand door tomeloze woede, haar eigen kinderen vermoordt, nooit versmolten tot één 'mens' (Shelton 80).

'Mens' is wat een acteur zijn personage laat worden door het open te stellen voor een specifiek, psychologiserend soort verstaan van de toeschouwers. De beste illustratie is het 'principe van de tegengestelden' binnen de klassieke acteermethode. In tegenstelling tot wat de naam doet vermoeden, gaat het juist niet om het beklemtonen van een dissociatie, zoals in het maniëristische voorschrift, maar om de integratie van de uitersten binnen één organisch geheel. Volgens Stanislavski moest een acteur die een groot wreedaard vertolken wou, zoals Ivan de Verschrikkelijke, net de goede kanten van het personage zoeken en tonen, zodat door het contrast de wreedheid waarschijnlijker en begrijpelijker zou worden gemaakt (Ostrovski 225, Stanislavski 89).

Het principe van de tegengestelden steunt op de overtuiging van de laatmoderne psychologie, dat een mens nooit uit zichzelf tot monster wordt, maar enkel ten gevolge van een vermonsterlijkende ontwikkeling. Aan de hand van de uitwendige omstandigheden, uitgeklaard door sociaal-wetenschappelijk of artistiek vernuft, kunnen de monsterlijke Ivan en de zachtmoedige Ivan binnen het continuüm van één menselijke ziel worden gesitueerd. In tegenstelling tot de rigide maniëristische verkaveling van de ziel, die de rationele en de furieuze Medea ver uiteenhoudt.

5.2.1 Het naturalistische theater

Aan het eind van de negentiende eeuw ontstaat een dramatische literatuur die als het ware het didactische laboratorium vormt voor de laatmoderne psychologie. Een typisch voorbeeld is *De macht der duisternis* van Lev Tolstoj (1886), in 1888 opgevoerd te Parijs door het Théâtre Libre onder leiding van André Antoine. (Artaud zag het stuk in een productie van Georges Pitoëff, in 1921 [OC 8: 180].) Er wordt getoond hoe de aangeboren kortzichtigheid binnen een boerenfamilie, gestimuleerd door nefaste omstandigheden, leidt tot de afgrijselijke moord op een pasgeboren kind.

Men kan de neutrale termen ‘ontwikkeling’, ‘omstandigheden’ of ‘milieu’ eigenlijk vervangen door: de zondige staat van de wereld. Het naturalistische drama is doordrongen van een christelijke antropologie en ethiek. Dat lijkt in tegenspraak met de ultra-wetenschappelijke aspiraties van deze literatuur. Émile Zola schrijft in *Le Naturalisme au théâtre* (1889): “Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l’analyse exacte” (16). In dit onderdeel en het volgende wil ik aantonen dat de wetenschappelijke aspiraties van de naturalistische literatuur slechts als losse huls voor een fundamenteel christelijke blik dienden.

Het naturalisme zou een sociaal activisme doen verwachten, zoals Émile Zola inderdaad in zijn latere werk aanhangt (Bohrn 19-20). De realiteit moet dan doorvorst worden opdat ze kan worden bijgestuurd. Dat is het marxistische uitgangspunt van de veranderbare werkelijkheid. Tegelijk valt in de idee van een staat van natuurlijke onschuld, en van verderf door beschaving, gemakkelijk de leer van de zondeval te herkennen. Het naturalisme poneert een werkelijkheid die gekenmerkt wordt door het veralgemeende lijden. Tolstoj's *De macht der duisternis* werd naar het Frans vertaald door de toneelschrijver Oscar Méténier, met behulp van jargon uit de Parijse prostitutie en criminaliteit. Hij verdedigde zijn eigen werk als volgt: “Ma pièce dénonce une plaie sociale” (Méténier 92). In zo een verwonde werkelijkheid is niet het activisme, maar het medelijden de deugd bij uitstek.

5.2.2 De sentimentele blik

André de Lorde, die lange tijd aan het hoofd stond van het populaire, extreem-naturalistische Théâtre du Grand-Guignol, bracht zijn ‘roeping’ als volgt onder woorden:

[T]outes les critiques du monde n'entameront jamais ma vocation qui est [...] de me pencher – tel un médecin sur un malade – avec une curiosité douloureuse, une pitié infinie sur toute la souffrance humaine. (Gecit. in Pierron xxxviii)

“Pitié” staat hier voor het naturalistische programma om het lijden zó na te doen, dat het ‘lijdzaam’ wordt. Het wordt voor de mede-lijdende, genietende blik van de naturalistische toeschouwer voorbereid. Mijn lijden versmelt met dat lijden daar, door het in zich op te nemen. Zo breidt mijn lijden zich uit, door alle lijden aan zichzelf gelijk te maken, tot het de oneindige potentie bereikt van het lijden als zodanig.

Het eindpunt zou de volmaakte verzadiging en neutraliteit van de naturalistische toeschouwer zijn. Indien mijn lijden al het lijden geworden is, dan is het in mij opgelost tot perfecte, leedloze lijdzaamheid. Christus zegt: “Ik verzeker jullie: alles wat jullie gedaan hebben voor een van de onaanzienlijksten van mijn broeders of zusters, dat hebben jullie voor mij gedaan” (Mat. 25.40). Ik, Christus, ben identiek aan al mijn broeders en zusters, en dus is ook mijn lijden één met hun lijden.

Pas door het christendom werd ‘de mens’ uitgevonden. Het lijden van alle individuen van de menselijke soort maakte het gelijkvormig. Daarmee werden ze ook het potentiële onderwerp van medelijden, en konden ze zelf met al hun ‘naasten’ (*ton plésion*) medelijden ondervinden. Dit woord ‘naaste, buur, vriend’ – dat voor de joden nog beperkt was tot andere joden – werd door Christus tot alle leden van alle naties en religies uitgebreid. Met name Paulus en Augustinus liggen aan de basis van de doctrine, dat alle menselijke zielen met elkaar versmolten zijn in de unieke ziel van Christus. In *Étrangers à nous-mêmes* (1988) schrijft Julia Kristeva: “L'identification avec le sujet absolu, le Christ, rapproche les étrangers” (125; vgl. Badiou, *Saint Paul: La Fondation de l'universalisme*).

Deze christelijke erfenis impliceert dat het naturalisme eerder een voortzetting van, dan een radicale breuk met de laatmoderne theatertraditie betekent. Zijn aanvangspunt vindt het sentimentele paradigma bij Gotthold Ephraim Lessing, die naar aanleiding van zijn Aristoteleslectuur veel aandacht besteedt aan het vraagstuk van het medelijden (vgl. Schadewaldt, Kommerell). In een brief aan Moses Mendelssohn van 18 december 1756, valt zijn uitdrukking voor de toestand van leedloze lijdzaamheid. Hij beoogt dat de tragedie een zekere “Fertigkeit im Mitleiden” in de toeschouwer dient voor te bereiden, veeleer dan hem te bestoken met vlagen van werkelijk medelijden (502). Het theater, de ideale school voor Lessing, is een plaats waar op scène niet werkelijk geleden wordt en in de zaal niet werkelijk ‘medegeleden’. Alles wordt enkel klaargemaakt. Het toneelbezoek behelst een leerproces vol anticiperend genieten van de paraatheid tot het oneindige medelijden met alle lijden van de toekomst.

Het is verwonderlijk dat de bespreking van het naturalistische theater op een analyse van het genot uitloopt. Meer bepaald lijkt dit genot, gezien het assimilatieproces, sterk lichamenlijk gekleurd. Hoe is dat met zijn christelijke wortels in verband te brengen? Een christelijke doctrine die de klemtoon legt op de predestinatie en het medelijden, zoals het naturalisme, staat een passieve existentie voor (vgl. Borgstedt). De toestand van leedloze lijdzaamheid kan als een genieting worden beschreven. Leedloze lijdzaamheid is het hoogste genot. Het genot van de naturalistische toeschouwer bloeit onder de immense schaduw van Christus. Nog steeds bevindt deze toeschouwer zich in het rijk van de zonde, de dood en het lijden. Dat is de eerste voorwaarde voor zijn medelijden.

Tegelijk is de poort zichtbaar geworden die de weg opent naar de toestand van leedloze lijdzaamheid. Dat is Christus, die via het medelijden van alle lijden, op Golgotha, voor het eerst de terugweg heeft aangevat naar het hoogste genot of de zaligheid. Door zijn goddelijke natuur was Christus de enige die het absolute lijden dragen kon. Het ogenblik waarin hij de zonden, en dus het lijden van alle mensen op zich neemt, is terzelfder tijd het moment van uiterste fysieke verplettering én van het hoogste genot. Het gaat om een genot dat geconcipieerd wordt volgens de structuur van het lichamenlijke genot: een consumptie, een tot-zich-nemen.

Sinds Christus, de figuur die bemiddeld of eigenlijk onderhandeld heeft met God, bevindt de westerse cultuur zich binnen de horizon van het *als universeel gedachte genot*. Welke moeite Paulus zich ook getroost om een onderscheiding aan te brengen tussen lichamelijke en spirituele zaligheid, het lukt hem niet buiten deze kring te breken: “het koninkrijk van God is geen zaak van eten en drinken, maar van gerechtigheid, vrede en vreugde door de heilige Geest” (Rom. 14.17). Het is Christus zelf die Paulus ongelijk geeft. Meer bepaald tijdens het Laatste Avondmaal, wijst hij op de consumptieve aard van wat Paulus zal aanduiden als “gerechtigheid, vrede en vreugde.” Het totale lijden dat hij op zich zal nemen aan het kruis, laat hij op de vooravond reeds overvloeien in zijn eigen vlees en bloed. Door zijn leerlingen, de toekomstige kerkelijke gemeenschap, wordt het gegeten als brood en gedronken als wijn.

5.2.3 Het maniëristische leerstuk van Seneca en Brecht

Het artaudiaanse maniërisme tekent zich af aan de overkant van het laatmoderne drama geopend naar psychologisering en medelijden, verlossing en genot. Het uitgelezen tegenstuk voor deze traditie is de ‘tragedie’ *Les Cenci* (1935). Geënceneerd binnen het kader van een “spectacle intégral”, waartoe bijvoorbeeld de overrompelende geluidseffecten behoorden (4.1.1), realiseerde dit drama een antinaturalistische beweging (vgl. Krzykowski 37-38). De maniëristische constructie van dit stuk laat toe het eerste type te schetsen van theatrale transgressie. Of: hoe het theater eruit kan zien, nadat het “met *specifiek theatrale middelen* werd vernietigd”.

Qua opzet laat *Les Cenci* zich analyseren aan de hand van de instrumenten die Shelton heeft gebruikt om een maniëristisch drama zoals Seneca’s *Medea* te ontleden. Het dramatisch dispositief is niet ingesteld op de pseudowetenschappelijke blik van de naturalistische toeschouwer, maar op de blik van de epische toeschouwer, die in de rechtszaal een bewijsstuk aanschouwt. De dramaturg Seneca, zo stelt Shelton, heeft niet-geïntegreerde drama’s geconstrueerd. Er wordt niet gestreefd naar stilistische harmonie tussen de verzen, noch naar aannemelijke dialogen in een vloeiend handlingsverloop, noch naar een logische opeenvolging

van de scènes, noch naar een plausibele emotionele ontwikkeling bij de personages. De figuren zijn nu eens de eendimensionale dragers van bepaalde extreme emoties, zoals Medea's excessieve woede of Thyestes' wreedheid. Dan weer lijken het de rationele pleitbezorgers in wat eerder een rechtszaak dan een drama is. Het zijn tentoongestelde theatrale monsters, of becommentariërende aanklagers en advocaten.

Shelton beargumenteert dat het om 'stoïcijnse leerstukken' gaat. Seneca zou met zijn drama's de verschillende verstoringen van de orde in de ziel hebben willen afschilderen. Daartoe geven de personages de documenten aan (Shelton 67). Zo wordt er niet louter voor emotioneel exces gewaarschuwd, maar komen verschillende oorzaken ter sprake die tot exces kunnen leiden. Gezien die oorzaken zowel van buitenaf de geëmotioneerde kunnen beïnvloeden, als in zijn denken zelf aanwezig zijn, is Medea dus nu eens het willoze vehikel van haar woede, en dan weer de advocate die zichzelf verklaart en rechtvaardigt.

De 'leerstukken' van Seneca, om de term uit het epische theater in een bredere context te gebruiken, zijn analoog gestructureerd aan die van Bertolt Brecht. Zelfs technische details komen overeen. Zo kan het principe van het "Fixieren des Nicht-Sondern" in *Medea* letterlijk worden teruggevonden. De voedster wordt ingezet om Medea een alternatieve handelwijze voor te stellen, die zij zo heviger kan verwerpen, waardoor haar onredelijkheid nog eens zo fel in verf komt te staan (Shelton 59). Brecht heeft dat procedé tot een principe van het epische theater verheven:

[Der Schauspieler] haßt seine Kinder, und es steht nicht so, daß er sie liebt. [...] Das, was er nicht macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet.
(Brecht 15: 343)

Ook de finaliteit van de leerstukken van Seneca en Brecht is identiek. De menselijke werkelijkheid, bij Seneca de ziel, bij Brecht het gemeenschapsleven, wordt als veranderlijk en veranderbaar gepresenteerd. 'Dit is excessieve woede, maar die zou ook niet kunnen zijn.' Deze optiek is gefundeerd op de contingentie. Ze ontbeert klaar en duidelijk elke christelijke voorbestemdheid tot lijden. Dus ontbeert ze ook, na de theatrale ontdebelling,

elk mede-lijden. Het naturalistische tonen van de ontwikkeling van Medea tot kindermoordenares, daarentegen, zou uitnodigen tot meevoelen, vervolgens bij de ontknoping tot afschuw, en uiteindelijk tot berusting. Dus driemaal tot sentiment. De toeschouwer denkt: ‘Het is afschuwelijk en tragisch, maar zo moest het zijn.’

5.2.4 Is *Les Cenci* een artaudiaans leerstuk?

Les Cenci wordt door Artaud onterecht in de ondertitel een “tragédie” genoemd. Eerder kan het als een artaudiaans leerstuk worden bestempeld. Net als in het werk waarop Artaud zich baseerde, *The Cenci* (1819) van Percy Bysshe Shelley, staat niet de vermonsterlijking van, maar louter het monster graaf Cenci centraal. Daar houdt de overeenkomst tussen beide drama’s dan ook op. Artaud neemt wel de dramatische structuur van Shelley over, maar de stilistische breuk is te groot om van een vertaling, of zelfs maar bewerking, te kunnen spreken. (De stukken werden eerder naast elkaar gelegd door Thévenin [Artaud, *OC* 4: 335-336], Goodall 130-131 en Braun, *The Director* 186-187.)

Bij Shelley is de monsterlijkheid van graaf Cenci absoluut, maar wordt ze enkel indirect gesuggereerd, als een onpeilbare schaduw. Artauds graaf Cenci, die hij ook zelf vertolkte, maakt in elke scène duidelijk dat hij een monster is. In haar recensie van de voorstelling noemde Colette dit de grote zwakheid van het stuk, waarmee ze precies zijn maniëristische natuur blootlegde. Voor haar was het ‘monster’ Cenci niets meer of minder dan een gruwelfiguur voor kinderen.

M. Artaud aura beau hurler qu’il est un démon, qu’il se repaît de parjures, de crimes variés, d’inceste et de vingt modes de viols, même il boira, dans un crâne de carton moulé, le simulacre du sang de ses enfants, nous le regarderons faire, nous l’écouterons avec l’intérêt que nous inspire Croque-mitaine. (Colette 189)

Colette herhaalt het dictum van de laatmoderne psychologie. Wreedheid is enkel geloofwaardig, als het in contrapunt tot menslievendheid en vriendelijkheid wordt opgevoerd. Om plausibel te zijn moet de wreedheid

“doux et secret” haar opwachting maken. Voor een andere recensent, Pierre Jean Jouve, neemt het drama van Artaud een “point de vue psychiatrique” in ten opzichte van graaf Cenci, met alle antitragische gevolgen van dien: “dès qu’il se laisse nommer, au lieu de rester farouchement dans l’innommé, l’élément tragique est poussé dans son propre sens et s’affaiblit” (gecit. in Virmaux, *A. et le th.* 307). Artauds versie van graaf Cenci kan het best worden vergeleken met de hoog zelfbewuste wrekers uit de elizabethaanse wraaktragedie, zoals in hoofdstuk 6 zal worden geïllustreerd (Bowers 157).

Cenci’s monsterlijkheid wordt door Artaud op de eendimensionale wijze van Seneca binnenstebuiten gekeerd. Ze maakt niet organisch deel uit van een tragisch personage, zoals in het geval van Macbeth of Richard III (tenminste volgens de gangbare, psychologiserende interpretatie van Shakespeares tragedies). Aan het eind van de eerste scène gaat Cenci op een antispannende manier het programma voordragen van zijn komende misdaden. Deze monoloog is de meest letterlijke realisatie van Brechts voorschrift: “[Der Schauspieler] haßt seine Kinder, und es steht nicht so, daß er sie liebt” (15: 343). Daarenboven laat Artaud zijn Cenci expliciet refereren aan zijn statuut als toneelspeler, door te zeggen hoezeer zijn misdaden wel verschillen van die op het toneel!

CENCI. Ce qui distingue les forfaits de la vie de ceux du théâtre, c’est que dans la vie on fait plus et on dit moins, et qu’au théâtre on parle beaucoup pour faire une toute petite chose. Eh bien, moi, je rétablirai l’équilibre au détriment de la vie. J’élaguerai dans mon abondante famille.

Ici, il se met à compter sur ses doigts.

Deux fils là-bas, une femme ici. Quant à ma fille, je l’élague aussi, mais par d’autres voies! Le mal après tout ne va pas sans jouissance. Je torturerai l’âme en profitant du corps; et quand ce sera fait autant qu’homme vivant peut le faire, qu’on vienne accuser mon cabotinage et mon goût du théâtre si on le peut. Je veux dire, si on l’ose.

Ici, il tend sa main droite et montre son petit doigt qui pend.

Reste encore cette chose qui pend: Bernardo. Je leur laisserai mon jeune fils Bernardo pour qu’il puisse pleurer sur eux. (Artaud, *OC* 4: 154-155)

Het tegenstuk van deze speech, die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat, wordt bij Shelley gevormd door de hoogst suggestieve woorden waarmee graaf Cenci kond doet van het verlangen naar zijn dochter (1.1.136-49, 2.1.123-8).

Naast de gretigheid van de personages om op een eendimensionale wijze de monsterlijkheid te accentueren van Cenci en de cenciaanse kosmos (4: 153, 173, 174, 178, 269), vallen er nog andere vervreemdingseffecten aan te treffen. Bijvoorbeeld het uiterst houderige gebruik van dramatische ironie, op de rand van slapstick (4: 161). Of de hoogst gestileerde, iconische scènebeelden die in de regieaanwijzingen worden gestipuleerd. Ondubbelzinnige en dikwijls blasfemische referenties aan de christelijke beeldentaal springen in het oog. Goodall omschrijft ze als “pantomime overcodings of Christian iconography” (131). Voor het diabolische banket in scène 1.3 moet het scènebeeld alluderen op Veroneses schilderij *De bruiloft van Kana* (1563) (OC 4: 159). Na haar verkrachting omhelst Beatrice de benen van Lucretia “telle Marie-Madeleine au pied de la croix” (184). Daarnaast zijn er godslasterlijke uitspraken in de dialogen, zoals wanneer Cenci wil geloven dat de wijn die hij drinkt het bloed van zijn zonen is, net zoals de priester gelooft het bloed van Christus te drinken in de eucharistieviering (162).

Sommige visuele effecten die Artaud voorschrijft zijn niet minder dan clownesk. Het beeld van de stervende Cenci lijkt uit een zombiefilm geknipt. Te midden van donder en bliksem slaat graaf Cenci zijn hand rond de nagel die hem net in het hoofd werd geboord (4: 198). In een zelfkritiek heeft Artaud de eigenaardige maniëristische kwaliteit van zijn werk ook zelf aangeduid. Het leitmotiv – dat hij identificeert als Beatrices schreeuw “ik ben bang” – zou te weinig onderbouwd zijn. Ook hij erkent, dat het effect op de lezer en toeschouwer allicht clownesk is. Maar hij besluit gelijk om dat tot een soort vervreemdende kwaliteit om te smeden. “Peut-être justement faudrait-il le faire consciemment et volontairement bouffon” (4: 271).

5.2.5 Artaud contra Shelley

Artaud heeft de verhaalstof overgenomen van Shelley, en weinig meer. Zijn manier van bewerken richt zich zelfs betrekkelijk expliciet tegen de hele toon van Shelleys romantische werk. Shelley houdt de horror achter de hand. Zo schemert hij voortdurend door, en wordt hij in de ideale toestand aangeboden aan het medelijdende apparaat van de toeschouwer. De mishandelde Beatrice heeft haar vader en mishandelaar graaf Cenci vermoord en werd voor dat misdrijf ter dood veroordeeld. Haar laatste woorden laten geen rechtvaardiging horen, zelfs geen smeekbede (en zeker geen senecaanse overdosering van de gruwel). Enkel het zachte gefluister:

BEATRICE. Here, Mother, tie
 My girdle for me, and bind up this hair
 In any simple knot; aye, that does well.
 And yours I see is coming down. How often
 Have we done this for one another; now
 We shall not do it any more. My lord,
 We are quite ready. Well, 'tis very well. (5.4.159-165)

De huiselijke eenvoud contrasteert fel met het enorme pathos van de naderende executie. Zo wijst deze “fysieke handeling” (Stanislavski 113) onweerstaanbaar vooruit naar de tragedie van de komende vernietiging. Shelley haalde zijn inspiratie waarschijnlijk bij Shakespeare. Analoge fysieke handelingen in diens oeuvre zijn het losmaken van Desdemona’s kledij door haar kamermeid in *Othello* (4.3.9-33), of het handenwassen van Lady Macbeth (5.1). Via een alledaagse en herkenbare handeling wordt het dramatische gehalte van de situatie onmiddellijk met de toeschouwer gedeeld.

Het drama van Artaud, daarentegen, heeft weinig uitstaans met deze op osmose afgestelde pathetiek. Zoals blijkt uit Beatrices laatste woorden bij Shelley, “ ‘tis very well”, ondergaat het leed binnen de sentimentele dramaturgie een ‘sluiting’. Het medelijdende genot kan het geweld tot rust brengen, terwijl het aan zijn blik wordt aangeboden. Dat is de werking van de sentimentele structuur. Bij Artaud schemert het geweld niet door, maar wordt het onbedekt aan de blik van de toeschouwer blootgesteld. Deze blik dient actief in te grijpen in hetgeen getoond wordt. Er worden geen

aanwijzingen gegeven hoe de gebeurtenissen te bekijken. Shelleys Beatrice weet enkel op de meest 'dramatische', dus sentimenteel suggestieve manier, over haar verkrachting door haar eigen vader te vertellen. Bij Artaud daarentegen gaat ze op uiterst kunstmatige wijze 'naast zichzelf staan' om de nuchtere boodschap te brengen: 'mijn vader heeft me net verkracht'.

BEATRICE. Il faut vous décider à comprendre que le pire est réalisé.

LUCRÉTIA. Le pire? Qu'a-t-il pu ajouter de pire à tout ce qu'il nous a fait supporter?

BEATRICE. Cenci, mon père, m'a polluée.

Elle s'effondre en sanglots.

Lucrétia traverse la scène en faisant quatre fois le signe de la croix.

LUCRÉTIA. Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! (OC 4: 183; vgl. Goodall 130)

De eenvoud van Shelleys Beatrice wijst, via het geweld waaraan ze geofferd wordt, op de absolute onrechtvaardigheid van dat geweld en bijgevolg op de absolute onschuld van Beatrice zelf. De mateloosheid van de onrechtvaardigheid en de onschuld wordt bevestigd door hun afwezigheid in de dialogen. Het abstractum ter sprake brengen, zou het in een concreetum veranderen. Met het sentimenteel gemedieerde medelijden zou de hoop verdwijnen op een verlossing van het lijden. Shelley voldoet perfect aan de twintig jaar eerder geformuleerde eis van Schiller, dat het "sentimentalische" dichtwerk het ideaal moet laten doorklinken, maar het niet mag expliciteren. Er mag geen vermenging optreden van de oneindige hoedanigheid van het ideaal, met een behoeftig en al te wereldlijk verlangen ('Über naive und sentimentalische Dichtung' 698-699, 706-707). Deze christelijke achtergrond is niet weg te denken uit een interpretatie van *The Cenci*.

De verdwijning van de hoop is precies wat gebeurt in Artauds versie. Niettegenstaande het ritme van de eindscène duidelijk maakt dat het drama binnenkort zal afsluiten (met name door de stoet van soldaten), vindt er geen sluiting van de transgressie plaats. Integendeel, elk verzoenend of tenminste beëindigend oordeel wordt geblokkeerd door de ontzettende laatste woorden waarmee Beatrice beseft dat zij, de mishandelde onschuld, misschien zelf evenzeer deel uitmaakt van de vervloekte cenciaanse kosmos.

BEATRICE. Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père.
 Cette idée rend ma mort plus amère.
 Car j'ai peur que la mort ne m'apprenne
 que j'ai fini par lui ressembler. (4: 210)

In de martelscène waarmee *Les Cenci* eindigt, is het bovendien de cynische Camillo die voor de moord op graaf Cenci de 'gerechtigheid' moet voltrekken. Artaud: "Identification d'un état du monde avec la colère du vieux Cenci" (4: 269; vgl. Goodall 130-131).

5.2.6 Het 'leerstuk' met een valse leer

Les Cenci kan een 'artaudiaans leerstuk' genoemd worden, gezien het expliciet de 'leer' van de kosmische wreedheid verkondigt. Deze leer vormt de filosofische achtergrond die Artaud voor het Théâtre de la Cruauté in enkele manifesten en brieven uit de periode 1932-1933 uitwerkte, en die hij later verzamelde in *Le Théâtre et son Double* (de voornaamste vindplaatsen zijn 4: 77, 89, 98, 100, 110, 118; 5: 101-102). Het uitwerken gebeurt in hoofdzaak nadat de uitdrukking zelf reeds gelanceerd was: het eerste manifest van het Théâtre de la Cruauté was gepubliceerd in de *Nouvelle Revue Française* van 1 oktober 1932.

Eén van de slagzinnen uit die teksten, "Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête" (4: 77), wordt letterlijk in de mond van Cenci gelegd (4: 196). De 'leer' van de kosmische wreedheid gaat uit van een gnostisch akosmisme. Artaud beklemtoont binnen die doctrine het absolute determinisme, of de wreedheid uitgeoefend op ons door de dingen zelf (4: 77). Het embleem bij uitstek is de lucide beul (4: 98), later belichaamd door graaf Cenci. Deze figuur beseft dat zijn transgressies geen daden van onbelemmerde vrije wil zijn, maar integendeel op hun beurt onderworpen aan een hogere natuurwetmatigheid. Artaud benoemt wreedheid, en niets dan wreedheid, als de fundamentele wetmatigheid van de schepping, die zelfs het goede doordringt: "le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre" (4: 100).

Wat Artauds gemis aan filosofische nuchterheid hem verhindert te preciseren, is dat de uitdrukking ‘wreedheid’ hiermee zinledig wordt. Als alles wreed is, is er niets meer wreed. Het onderscheid tussen wreed en niet-wreed (goed) wordt opgeheven (vgl. Goodall 106). De oplossing voor deze filosofische knoop, is dat Artaud het woord wreedheid eigenlijk bedoelt te gebruiken *op zo een manier dat* het zinledig wordt. Het gaat hem niet om een nieuw fundament. Als een essentialistische categorie interesseert ‘het’ nieuwe theater hem niet (bijvoorbeeld het Théâtre de la Cruauté), noch ‘de’ nieuwe wereldbeschouwing (de kosmische wreedheid) (vgl. Derrida, ‘La parole’ 283). *Als leer* is de kosmische wreedheid volstrekt irrelevant. Relevant is de radicalisering ervan: het gebaar waarmee Artaud haar op zodanige manier poneert, dat het onderscheid tussen wreed en niet-wreed zelf wordt uitgewist.

Les Cenci zou dus een leerstuk zijn, waarvan de leer vals is. Ze is helemaal niet zo degelijk gefundeerd als het stoïcisme van Seneca, of het marxisme van Brecht. (Ik bedoel niet dat Seneca en Brecht eendimensionale propagandastukken schreven, maar enkel dat ze vertrokken van een stabiel platform om gebeurtenissen aan hun publiek ter overpeinzing aan te bieden.) Wat er precies fout is aan deze leer, heeft Artaud zelf verhelderd in een brief aan André Gide van 10 februari 1935.

Artaud betoogt dat *Les Cenci* een nietsontziende aanval betekent op elke vorm van orde, en daarmee op de orde als zodanig. Het modeldoelwit is “l’idéologie de l’autorité représentée par le Père”, zoals in een kladversie van de brief te lezen valt (5: 292). Tegelijk wil hij niet doorgaan voor “un anarchiste *absolu* et *définitif*” (178), gezien de aanval plaatsvindt in het domein van de metafysica, en niet in de sociale werkelijkheid. Opnieuw treden de paradoxen van het antinomisme op. De metafysische idee van de absolute anarchie loochent de anarchie als zodanig, gezien anarchie enkel bestaat bij gratie van haar antagonistische verhouding tegenover een welbepaalde orde. Maar de brief geeft een dialectische oplossing aan voor deze paradox, die hem weliswaar niet ontknoopt, maar verderzet, zoals de val van een steen in een vijver verdergezet wordt door de rimpelingen. De absolute anarchie die Artaud zelf in het werk aanhangt (en, zo vul ik aan, alle problemen die dat met zich meebrengt) heeft zich geuit in een speelttekst die “de la dernière violence” is (176). *Hij verwacht evenredig geweldadige reacties van de toeschouwers.*

De ‘wreedheid’ van het Theater van de Wreedheid lijkt niet in de eerste plaats een zaak van de inhoud van het drama, noch van de gebruikte middelen (het “spectacle intégral”). Wreedheid is een metatheatrale voorspelling over het verloop van een opvoering in dit theater. Door monde van zijn personages spreekt Artaud zich in zo een voorstelling persoonlijk uit, maar op een dergelijke dialectische manier dat er onmiddellijk bij het publiek tegensprekingen gewekt worden. Het maniëristische theaterschrijven is een techniek waarbij het stuk zelf, in de structuur van zijn presentatie, geen stelling inneemt tegenover het gepresenteerde. De toeschouwer wordt integendeel verwacht van het stuk tegen te spreken.

Misschien denkt Artaud aan een publiek zoals de ‘rokend-observerende’ toeschouwer van Brecht (17: 992). Zijn brief breekt af vooraleer de nieuwe theatrale opzet gedetailleerd wordt ontwikkeld. Maar de interpretatie van *Les Cenci* als een ‘tegen te spreken leerstuk’ wordt bevestigd door één van de alternatieve namen die Artaud voor het Théâtre de la Cruauté in gedachten had: “Théâtre de l’Épreuve” (5: 110, 154). Zoals al bleek uit de geanimeerde metaforen uit de manifesten van het Théâtre Alfred Jarry, betekent het theater volgens Artaud dat de toeschouwer op de proef wordt gesteld. (Hetzelfde theater waarin de acteur, zoals boven werd beschreven, zichzelf op het spel zet [5.1.4].)

Niet langer is de toeschouwer, zoals in het labo van het naturalisme, de geïnteresseerde leek aan wie gevalstudies in menselijk lijden worden aangeboden. Nu dient hij zelf actief in te grijpen in het verloop van de gebeurtenissen. Hij bevindt zich als het ware binnenin de proefkamer. Daarin bewegen zich verscheidene, extreem gepolariseerde elementen. De spanning is te snijden, maar een ontknoping wordt niet aangereikt. Tenzij door de toeschouwer zelf. Hij kan zich laten verleiden tot één bepaalde uitlegging van het verloop, of opstappen.

In Artauds anarchistische smeltkroes van onvermengbare elementen, worden enkele voorname hiërarchieën uit de filosofie danig in de war gebracht. In een echte leer zou zo een hiërarchie precies de ruggengraat vormen. Het beste voorbeeld is de cluster rond noodlot en autoriteit. Net als in de elizabethaanse wraaktragedies die in hoofdstuk 6 besproken zullen worden, stelt Cenci zich gelijk aan het noodlot, dus aan God.

CENCI. [I]l m'arrive plus d'une fois en rêve de m'identifier avec le destin. [...] Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. (4: 153)

Op andere plaatsen schildert de graaf het noodlot dan weer af als de fundamentele, tragische wetmatigheid die de (dramatische) werkelijkheid, en dus ook hemzelf, omvat. “Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité” (4: 196). Ten derde zijn er ook uitlatingen, die een eveneens klassiek-tragisch gevecht van Cenci tegen het noodlot impliceren (4: 197).

De tegenstrijdige tripolariteit is karakteristiek voor de conceptuele mist waarin Artaud zijn lezers en toeschouwers via *Les Cenci* hun weg laat zoeken. Het wijst in de richting van antinomisme. Cenci plaatst zichzelf, net als een personage van Sade, boven elke legale en transcendente orde. Maar wel blijft hij voortdurend naar wet, noodlot en God verwijzen. In feite is dit reeds het domein van hoofdstuk 6, waar dezelfde paradox zal verschijnen in de elizabethaanse drama's die Artaud leest en becommentarieert. In de ontwikkelingslijn die naar *Les Cenci* leidt, is het hun transgressieve absolutisme dat hem fascineert.

5.3 Conclusie

Fundamenteel voor het Theater van de Beproeving is de confrontatie van de lezer of toeschouwer met de 'wrede' uitwissing van onderscheiden en hiërarchieën, of de absolute anarchie, of de veralgemeende transgressie. Tegenover de mist zelf, die geen 'tegenover' toelaat, dient hij positie in te nemen. De maniëristische vervreemdingseffecten vormen de eerste categorie binnen de verzameling van concrete maatregelen die Artaud getroffen heeft ter vertaling van de 'absolute opstand' naar de scène.

De gewelddadige reacties van de toeschouwers die hij daarbij voorziet, lijken hem op hetzelfde spoor te brengen van de politiek-theatrale school van Erwin Piscator, Meyerhold en Brecht. Ook zij stellen de eis van een niet-harmonieuze receptie van het kunstwerk, dat daartoe op antisentimentele en niet-geïntegreerde wijze moet geconstrueerd worden. Mikhail

Zagorski schreef naar aanleiding van Meyerholds producties in de vroege jaren 1920:

There is neither a unified audience nor a unified performance. The revolutionary current from the stage breaks up the audience, organizing and differentiating it into positive and negative elements. And in its turn, the reverse current from the auditorium breaks up the show... (gecit. in Leach 34)

Hoe maakt Artaud het verschil met deze school? Brechts 'rokend-observerende' toeschouwer mag dan worden blootgesteld aan lastige vraagstukken, hij zit nog steeds op voldoende vaste grond om zijn sigaar aan te steken. De voorstellingen van Meyerhold en Piscator waren gericht op maximale agitatie, maar zelfs Vladimir Majakovski's allesonterende kluchten bleven geworteld in de onwankelbare marxistische heilsleer. Bij Artaud worden ook de pijlers onder deze stabiele platformen weggeslagen. Zowel de technieken die uitlopen op het "spectacle intégral", bijvoorbeeld de verwarrende omsingeling van het publiek door het theatrale gebeuren (5.1), als de maniëristische vervreemdingseffecten ontplooid in *Les Cenci* (5.2), dienen het sentimentele theaterkijken te ontwrichten. Als laatste element in het lijstje van Artauds maniëristische figuren, moeten de "mannequins" worden vermeld. Het zijn ledenpoppen op mensenmaat of van vele meters hoog, die in zijn regievoorstellen met de regelmaat van de klok terugkeren (OC 2: 47, 101, 107, 110; 3: 268; 4: 54, 91, 94, 121, 159; 8: 197; vgl. Krzywkowski). De eerste gepubliceerde versie van 'Sur le Théâtre Balinais' eindigde op een herinnering aan zijn schijnbaar enige verwerkelijking van een mannequin, die helaas niet verder gedocumenteerd is:

l'aspect de certain fantoche de notre souvenance, aux mains gonflées de gélatine blanche, aux ongles de feuillage vert et qui était le plus bel ornement de l'une des premières pièces jouées par le Théâtre Alfred Jarry. (4: 54)

Er is één voorstel van Artaud inzake *mannequins*, dat zijn maniërisme en zijn "spectacle intégral" overduidelijk afgrenst van andere vervreemdingsprogramma's, zoals dat van Brecht, Meyerhold of Majakovski. Door in een scène van Strindbergs *Spöksonaten* (1907) de personages plotseling te vervangen door hun "doubles inertes", wil Artaud het effect teweegbrengen

van een “glissement du réel” (2: 101). Voor Brecht zijn er ankerpunten. De werkelijkheid verandert, maar de veranderingen worden theateraal beschrijfbaar vastgelegd door het principe van haar veranderbaarheid zelf. Bij Artaud verandert de werkelijkheid, maar op een manier die niet onder wetten te brengen valt. Alle beschrijvingen van de werkelijkheid, zowel in de theorie als in het theater, veranderen voortdurend mee. In de praktijk impliceert dat voor de acteur, dat hij zichzelf op het spel zet, en voor de toeschouwer, dat hij op de proef gesteld wordt.

Les Cenci is een demonstratie van Artauds intuïtie dat elke orde kan worden overtreden. Die demonstratie moet gegeven worden als eerste stap in een bewijsvoering die de *leegmaking* van het bestaande theater op het oog heeft. De destructieve metatheatrale oefening die Artaud met zijn maniërisme aanvat, binnen het kader van het ontregelende “spectacle intégral”, houdt niet zoals de brechtiaanse metatheatraliteit een aantal leerstellingen achter de hand. Het is een herleiding van het theater tot zijn nulgraad, op het gevaar af dat het onherstelbaar wordt beschadigd.

Men kan zich afvragen of dit antitheater wel degelijk zo een vernietigende werking zal uitoefenen. Zijn de maatregelen van het “spectacle intégral” (zoals massaspektakel en *mannequins*) niet dermate spectaculair, dat dit ‘antitheater’ gewoon de volgende historische ontwikkelingsfase zal blijken te zijn van het westerse theater? Dit fenomeen heb ik in hoofdstuk 1 uitgebreid besproken: op het moment dat de avant-gardisten succes beginnen te boeken met hun kunstwerken, behoren ze eigenlijk al niet meer tot de marge maar tot het centrum.

Precies door de toevoeging van het maniërisme slaagt Artaud erin om de initiële ontregeling die zijn avant-gardistische ingrepen teweegbrengen, met name het “spectacle intégral”, te bewaren voor de duur van de gehele opvoering. Dit theater kan een theater van de nulgraad worden genoemd, omdat het de enige plaats is waar ‘wet’, ‘geweld’ en ‘transgressie’ niet tussen aanhalingstekens moeten worden geschreven. Ze zullen er niet automatisch ten tonele gevoerd worden in hun oneigenlijke zin, zoals bij de sentimentele recuperatie van het geweld in Shelleys *The Cenci*. In Artauds Theater van de Wreedheid wordt het geweld van de uitgebeelde transgressies onmiddellijk overgedragen op de toeschouwers zelf, die gedwongen worden om positie in te nemen. Dit leeggemaakte theater van de nulgraad betekent een afschaffing van de hoop.

Hoofdstuk 6

Hypertrofie van het dramatische conflict Heiner Müller en de catharsisparadox

Zoals Sartre getoond heeft, liep een strikte interpretatie van de technieken binnen Artauds theatrale project uit op moeilijkheden. Niet enkel technisch gesproken is het “spectacle intégral” problematisch. Ook de werking die eraan toegeschreven wordt in de loop van *Le Théâtre et son Double*, is hoogst contradictorisch. Deze werking kwam al in het vorige hoofdstuk aan bod. Ik kwam tot de conclusie dat Artauds ‘wreedheid’ kon begrepen worden als een metatheatrale voorspelling over het verloop van een voorstelling in het Theater van de Wreedheid. In dit onderdeel wens ik hetzelfde vraagstuk vanuit een andere richting te benaderen. De conclusie behoorde per slot van rekening tot de allerlaatste beweging van *mijn* commentaar, die vertrokken was vanuit een heel ander gegeven in de corpusteksten, namelijk de middelen waarmee Artaud zijn project wil verwezenlijken. Laat ik terugkeren naar de werking die hij zelf aan zijn theater toeschrijft.

6.1 Artauds cathartische leer

De cathartische doctrine binnen de theorie van het Theater van de Wreedheid werd al uitgebreid in de secundaire literatuur besproken. 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 van een ‘anticatharsis’ zou sprake zijn, doet evenmin recht aan sommige verrijkende stellingnames uit *Le Théâtre et son Double* (44). 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 de commentaar intrigeren (Goodall 107, 170; Le Roy 67-69; Marchand; Siccama 19-20; Sontag, ‘Artaud’ 40-41; Weber; Innes 59-60).

In *Le Théâtre et son Double* zijn de suggesties talrijk om het theater als therapie in te schakelen. Aanleiding daartoe is de diagnose van de apocalyptische cultuurfilosoof Artaud, dat de westerse cultuur is 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 cultuurfilosofie van Artaud valt 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*), Peter Brook, en Tone Brulin (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. Het uit zich in perverse misdaden, aardbevingen, vulkaanuitbarstingen en treinrampen (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" (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 massaspektakel, moet het collectieve aspect van de artaudiaanse catharsis onderstreept worden (zie 5.1.2). 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, dat een gewelddadig theater als een afschrikking voor de massa zou kunnen dienst doen: “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). Dit soort sociale fantasieën herinnert aan eerdere, moralistische theaterdoctrines. Met name de ‘heilzame huiveringen’ van Friedrich Schiller klinken erin door (‘Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet’ [1784] 436).

6.1.1 Theater als instrument of als storing

Wanneer het theater wordt opgesloten binnen een simplistische instrumentele relatie, zal het zich snel daaruit bevrijden. Zoals besproken in hoofdstuk 1, stelden de avant-gardes van de vroege twintigste eeuw zich 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. Hij noemt het oeuvre dan ook “eine große Störung” (gecit. door Teichmann 39). Müllers scherpe formulering levert, wanneer geconfronteerd met de bovenstaande uiteenzetting over de artaudiaanse catharsis, de tweede 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 dus 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 twintigste eeuw, via psychoanalyse en psychodrama (Barrucand, Scheff). In de hedendaagse theaterwetenschap wordt de term dan ook in de eerste plaats verbonden aan de opvatting, dat toneel een sociale orde zou kunnen maken of helen. Hans-Thies Lehmann definieert het in die context als de “Stiftung affektiver Wiedererkennung und Zusammengehörigkeit mittels der durch das Drama und in seinem Rahmen dargebotenen und den Zuschauer übermittelten Affekte” (20). 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.

6.1.2 Avant-garde en occultisme

Om een uitweg te vinden, moet de blik worden afgewend van de ‘pieken’ binnen Artauds catharsistheorie. Zoals bijvoorbeeld de buitenissige inval, om theatraal geweld aan te wenden ter pacificatie van een collectief. Naast de 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 in literatuur en filosofie aan een opmars bezig. Vooral bij de historische avant-gardebewegingen, zoals het futurisme, dadaïsme en vorticisme, is dit een opvallend verschijnsel (zie Hjartarson). Om de invloed van occulte ideeën op Artaud uit te tekenen, moet in deze context de Belgische schrijver Maurice Maeterlinck worden vermeld. 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 de 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).

6.1.3 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. Het leidt uiteindelijk naar een tweede type van theatrale transgressie. Müllers verwoording is de snedigste manier om een paradox uit te drukken, die door *Le Théâtre et son Double* zelf aan het licht wordt 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). Anderzijds plaatst Artaud tegenover deze virtualiteit een heel andere, geëngageerde esthetica, die aan het theater een ingrijpende werking op de gemeenschap toekent. De slotwoorden van 'Le Théâtre et la Peste' laten er weinig twijfel over bestaan dat de auteur ervan nauw betrokken was bij de surrealistische revolutie van de jaren twintig en dertig.

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)

Via het oxymoron, de maniëristische stijlfiguur bij uitstek, geeft Artaud een oplossing voor de tegenspraak. 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 wanneer ze echt uitgevoerd wordt (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 in het organisme van de toeschouwer een weergalm teweeggebracht. Uiteindelijk kan die daad zelfs worden gesublimeerd (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 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)

6.2 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 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 een 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 *geen* zuivering meer ondervindt na het ervaren van de uitgebeelde dramatische transgressies. Integendeel, de transgressiviteit van de misdrijven op scène wordt juist opgevoerd. Zoals in hoofdstuk 5 beschreven, is Artaud op zoek naar manieren om te ontsnappen aan sentimentele en moralistische sluitingsmechanismes. In dit hoofdstuk kan ik verder bouwen op zijn maniërisme aan de hand van zijn fascinatie voor een aantal elizabethaanse tragedies. Zo zal duidelijk worden dat de van sentiment en moralisme leeggemaakte theateropzet van Artaud meer bepaald in de richting van een filosofisch theater wijst. Dat theater wordt verwezenlijkt wanneer het dramatische conflict op scène wordt uitvergroet tot proporties die geen verzoening meer toelaten.

6.2.1 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 pas 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). Het kenmerk dat de drie stukken voor Artaud samenbracht, is te vinden in zijn eigen herwerking ervan: het maniërisme van *Les Cenci*.

Bij *Arden* kan dat enkel worden aangewezen op een erg algemeen niveau. Wanneer André Gide het stuk voor het Théâtre de la Cruauté aan het vertalen is, blijkt Artaud opvallend geïnteresseerd in de oorspronkelijke titel van het werk, die hij adequaat wil weergegeven zien (OC 5: 132). Terugkijkend vanuit *Les Cenci*, kan dat enkel slaan op de titelpagina, die de inhoud van het drama zonder enige zin voor suspense, maar met een moralistisch overgevoelige blik presenteert:

The lamentable and true tragedie of M. Arden of Feversham in Kent. Who was most wickedlie murdered, by the meanes of his disloyall and wanton wyfe, who for the love she bare to one Mosbie, hyred two desperat ruffins Blackwill and Shakbag, to kill him. Wherin is shewed the great malice and discimulation of a wicked woman, the vnsatiable desire of filthie lust and the shamefull end of all murderers.
(*Arden* 1)

Artaud is verder 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 ver-

werkelijkt dat vitale wetten schendt: respectievelijk incest en bloedwraak. De verlangers zijn geen negentiende-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 aan de lezer of toeschouwer tentoonstellen. Als een rariteitenkabinet opent zich de opgezwollen passie. Het procedé herinnert aan de anatomische gravures uit dezelfde periode, waar opengesneden subjecten pronken met hun binnenkant.

6.2.2 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. Ze worden 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 door de incestueuze minnaars overtreden wordt (*'Tis Pity* 1.1, 2.5, 3.6, 4.3, 5.1). Dus weer een brechtiaans "Fixieren des Nicht-Sondern", hoewel de protagonisten zelf al erg duidelijk de transgressiviteit accentueren van wat in hun opgelegde harten 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)

Daarnaast wordt de centrale misdaad in zowel *'Tis Pity* als *The Revenger's Tragedy* gespiegeld in een wirwar van ondergeschikte intriges (Bowers 136-137). De Franse vertaler Maeterlinck kon niet begrijpen, waarom de elizabethaanse dramaschrijver het zo diep tragische verhaal van Annabella en Giovanni had gecombineerd met een eerste inferieure intrige gekenmerkt door "le tragique artificiel et lourd", en een tweede vol obscene humor (Ford, *Annabella* xviii). Zonder aarzelen schrapte hij de twee ondergeschikte verhaallijnen. In feite kon hij het maniërisme van het elizabethaanse drama niet smaken. Zeker wordt er op tragiek gemikt, maar evenzeer op een snelle opeenvolging van acties op het toneel. Daarom krijgt het tragische geweld de vrije loop, geheel in tegenspraak met het principe van het ingehouden geweld uit de sentimentele dramaturgie (zie 5.2.5).

Een belangrijke conventie in het kader van de gewelddadige 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 altijd de transgressor zelf.

6.2.3 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 te weegbrengt (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. Dat zorgt voor een logische kortsluiting. De wet is een abstractum dat concreta bindt. De vereniging van het concretum ‘wreker’ met het abstractum ‘wet’, impliceert dat de wet als wet wordt opgeheven. Het 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)

Opnieuw moet de sluiting worden besproken die de heersende ideologie ten aanzien van de transgressie dient 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. 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 de moderne politieke filosofen, zoals Hobbes en Rousseau, 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, bruuske oplossingen. Bij hen wordt expliciet, maar op

een wezenlijk problematische manier 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 – dus aan God. Hij opent de mogelijkheid dat de hele wereld aangetast wordt door het geweld (Maus x-xi). Net als de antinomisten identificeren de transgressors 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). En Giovanni: “Revenge is mine” (*‘Tis Pity* 234; 5.5.86). Op het hoogtepunt van zijn overmoed, gaat hij zich zelfs identificeren met het noodlot: “Why, I hold fate / Clasped in my fist” (232; 5.5.11-12). Artauds graaf Cenci zal precies dezelfde positie innemen (5.2.6).

Het is noodzakelijk, dat in een monotheïstisch systeem de mens die zich verheft tot een tweede God vernietigd wordt. Als hij decreteert dat de wet voor hem niet geldt, dan wordt de hele notie van wet betekenisloos. 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. De sluiting gebeurt niet op een sentimentele manier, zoals in het paradigma dat aanvangt met Lessing, en in onderdeel 5.2 werd besproken aan de hand van Shelleys *The Cenci*. Aan het slot van *‘Tis Pity* is er niemand die zoals Beatrice kan zeggen: “Well, ‘tis very well” (5.4.165). Er is een moralistische sluiting, maar die bewaart de verwondering:

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 net als de antinomisten de gelegenheid gehad om eenmaal de vraag op te werpen: wat indien er geen universele Wet is? Wat indien *elke wet* op een dag wordt opgeheven?

6.3 Waarheidszucht en theater

Artauds fascinatie voor de elizabethaanse drama's, kan samengevat worden als het tweede type van theatrale transgressie. Dit type sluit rechtstreeks aan op het eerste, maniëristische type. Maar het wordt uitgebreid. Het maniërisme laat toe een drama te construeren waarin het dramatische conflict – het kerngeweld van de scène, dat steeds gerecupereerd wordt door hetzij sentimentele, hetzij moralistische sluitingsmechanismes – een ongeziene hevigheid bereikt. Hier wordt elke *peripeteia* of coup de théâtre zorgvuldig vermeden.

6.3.1 De voortdurende peripeteia

De peripeteia is een onverwachte, maar logische evolutie van de handeling, de aristotelische 'ommeslag' (*metabolê*) die tot taak heeft 'de ontknoping 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 ontkaderen 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'. Ik gebruik hier een variant op een briljante metafoor van Artaud. Ze moeten *onbruikbaar voor menselijke consumptie* worden gemaakt. Op dezelfde wijze als 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. In het ‘Projet de mise en scène pour ‘La Sonate des spectres’ de Strindberg’ (1930) schreef Artaud: “Ce glissement du réel, cette dénaturation perpétuelle des apparences poussent à la plus entière liberté” (OC 2: 101). Tijdens een lezing in Mexico gebruikte hij 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 opgesteld op scène als symbolen. Het opeengedrongen samenzijn lokt oververhitting uit, en strijd. Het resultaat is het eigenlijke dramatische conflict, de waarachtige vertaling van het geweld in 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’à 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 hij hiermee een zuivering van het

maatschappelijke weefsel na. Dat moet wel tot een contradictie leiden met zijn andere extreme stellingnames. Indien 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).

6.3.2 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* die rituelen reeds een sterke *communitas* heerste. Precies de theaterdenkers die, ook in de praktijk die ze initieerden, hun 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, Richard Schechner, Herbert 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 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 vast en zeker 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 aangestipt worden dat niemand zich dubbelzinniger dan Nietzsche heeft uitgelaten over de aristotelische catharsis en de instrumentalisering van kunst en theater (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 wordt de bespreking van *‘Tis Pity She’s a Whore* in ‘Le Théâtre et la Peste’, omklemd door de twee uitspraken over “attitude”. De volharding waarmee Annabella en Giovanni hun taboeschennende passie najagen, betekent dat dit soort drama voluit de “puissance sombre” in de mens en in het menselijke collectief erkent. 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 wellicht het metatheatrale gebaar waarmee de personages benadrukken dat er zoveel lijken aan het licht komen.

“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 ‘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 *thaeter* kan worden aangeduid (Brecht 16: 508). Verderdenkend op Artauds onwil, om te vervallen in een filosofisch systeem, is er één concrete vraag die voorlopig al kan worden beantwoord. Namelijk, 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 opmerkelijk dat de eerste receptiegolf van Artaud in het theater, tijdens de jaren zestig, passages uit zijn theatertheoretische essays ging insceneren (328, 332)? De schrijftuur van Artaud leek doordrongen van theatraaliteit. Het Living Theater zou in 1964 de ziektebeschrijving uit 'Le Théâtre et la Peste' bewerken tot de slotscène van *Mysteries and Smaller Pieces* (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 eigenlijk onderzocht wordt. Denk aan de 'dialectische', of beter perspectivistische verdraaiing en vernietiging waaraan Artaud gretig zijn eigen woorden, uitgesproken door Cenci, onderwerpt (5: 178, zie 5.2.6). Het is bovendien opvallend, hoe schrill de theologisch geladen termen zoals 'metafysica' en 'mythe', samen met zijn oproep tot een religieus theater, contrasteren met zijn blasfemische stijlregister. (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, zoals de bespreking onder 7.5.2 van diens *Partage de Midi* (1906) zal duidelijk maken. Als 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 verbeterd 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).

6.4 Conclusie

Indien het theater van Artaud een filosofisch theater is, dan wordt 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. Noch 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. 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 een transgressie is niet de epische toeschouwer die in de gerechtszaal een bewijsstuk aanschouwt (zie 5.2.3), maar de artaudiaanse toeschouwer die in de rechtsfilosofische zaal de wet aanschouwt. Indien het antitheater 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.

Hoofdstuk 7

Toe-eigening en parodie

Jacques Derrida en de paradox van de representatie

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces: on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie.

Artaud, 'Le Théâtre et la Culture' (1935) (OC 4: 11)

Het woord gaat het geschrift vooraf [...]. Veronderstelt dat morgen een A-bom alle boeken zou vernietigen, dan nog ware de Kerk niet getroffen in haar wezenheid, op voorwaarde dat het levende woord van God zich kan verspreiden.

Mgr. L.J. Suenens,
'Het geheim van Pinksteren duurt voort' (1958)

De twee paradoxen die in de vorige onderdelen werden behandeld, werden telkens gegenereerd binnen één bepaald domein van Artauds project. Dat waren respectievelijk het "spectacle intégral", en de catharsisdoctrine. De paradox van de representatie, daarentegen, betekent een aantasting van het geheel. Dat vraagt ook om een andere methode.

Indien enkele zinnen van Sartre en Müller volstonden om de eerdere pijnpunten aan te wijzen, zo kan Derrida's Artaudparadox enkel begrepen worden door Derrida's presentatie van Artaud volledig te overlopen. Daarom zal de paradox pas onder 7.3 aan het licht worden gebracht. Het zal duidelijk worden, dat zijn presentatie een paradox omhelst omdat het een radicaal-gnostische lezing betekent van Artaud, die echter een cruciale component van de gnostische doctrine verwaarloost. Met

name de subversie van andere, traditionele doctrines. Ik betoog dat de betovering van de paradox verbroken kan worden door deze component in ere te herstellen. Er zal een lijst opgesteld worden van Artauds concrete subversies (in 7.4 en 7.5). Aan de hand daarvan zal het mogelijk zijn om een derde type van antitheater te beschrijven.

7.1 Het gnosticisme van de poststructuralistische Artaud

Mijn kritiek op Derrida kan beschouwd worden als een bijzonder geval van de kritiek die Jane Goodall heeft geuit op de Artaudlezing van vele poststructuralistische denkers (Goodall 5, 217-220). Centraal in die lezing staat Artauds nietsontziende weigering van de verworvenheden van de westerse cultuur, filosofie en kunst. Daartegenover verschijnt zijn 'waanzin' bijna als een godsgeschenk, dat hem toegelaten heeft om een absoluut kritische positie in te nemen. Zijn uitzonderingspositie leidde tot een 'kunst zonder kunstwerken'.

De poststructuralistische formuleringen herhalen elkaar met een merkwaardige precisie. Derrida heeft het in zijn invloedrijke essays uit de late jaren 1960 over "un art sans œuvres" ('La parole' 273). Michel Foucault schrijft dat Artauds waanzin bestaat uit "l'absence d'œuvre" (*Histoire de la folie* 641-642). Susan Sontag: "In the redeemed art that Artaud imagines, there are no separate works of art" (58). Gilles Deleuze en Félix Guattari variëren op hetzelfde thema, wanneer ze in *L'Anti-Œdipe* (1972) schrijven over Artaud als 'een man die zichzelf als een vrij man produceert' (gecit. in Goodall 217).

Al deze formuleringen herinneren aan de tot antinomisme uitnodigende doctrine van Paulus: "Ik heb u er immers op gewezen dat een mens wordt vrijgesproken door te geloven, en niet door de wet na te leven." (Rom. 3.28) Het is op z'n zachtst gezegd opvallend dat niemand van de poststructuralisten gewezen heeft op de diep paulinische geaardheid van zijn of haar Artaudlezing. Dat precies de positie van Artaud zou samenvallen met de meest orthodoxe christelijke positie, zoals de motto's van dit hoofdstuk willen suggereren, is een opzienbarende component van zijn denken, en van de poststructuralistische commentaar erop. Het zal

duidelijk worden hoe deze paulinische component (de nadruk op geloof als innerlijke beleving) onthult dat de interpretatie van Artaud verloopt volgens de breuklijn tussen oorspronkelijkheid en representatie.

7.2 Derrida's presentatie van Artaud

Teksten over Artaud publiceerde Derrida in de loop van zijn hele carrière. Niettemin is er duidelijk een verschuiving van de aandacht op te merken. Artaud is als schrijver prominent aanwezig in de eerste publicaties, met name in *L'Écriture et son Double*. Later staat zijn grafische werk centraal. Dat blijkt uit een chronologisch overzicht van de teksten.

- 1- 'La parole soufflée', gepubliceerd in *Tel Quel* 20, winter 1965. Hernomen in *L'Écriture et la Différence* (1967).
- 2- 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation', gepubliceerd in *Critique* 230, juli 1966. Hernomen in *L'Écriture et la Différence* (1967).
- 3- 'Forcener le subjectile', een commentaar bij de eerste boekpublicatie van Artauds *Portraits et dessins*, geredigeerd door Paule Thévenin in samenwerking met Derrida (1986).
- 4- Een lezing zonder titel gehouden bij de opening van de tentoonstelling Antonin Artaud: *Works on Paper* in het Museum of Modern Art te New York (16 oktober 1996); later gepubliceerd als *Artaud le Moma: Interjections d'appel* (2002).

De onderstaande bespreking is vrijwel uitsluitend gebaseerd op de eerste twee publicaties. Derrida's latere teksten over Artaud als grafisch kunstenaar spelen zich af binnen een probleemhorizon die slechts zijdelings aan het theater raakt, namelijk de bijzondere relatie van de tekenaar tot de materiële drager van zijn werk, het papier, en de magische werkingen die hij er vaak aan toeschreef (de zogenaamde "Sorts" of toverspreuken) (vgl. Derrida, "Le papier ou moi, vous savez..."). Hoewel dit ongetwijfeld een toepassing vormt van de representatieproblematiek, wordt deze problematiek in de eerste essays op een veel algemener niveau behandeld. Op die manier kunnen ze ook beter worden gekaderd binnen het geheel van Derrida's filosofische preoccupaties, zoals de intensieve lectuur van Husserl tijdens

zijn vormingsjaren, en de latere ontwikkelingen in het kielzog van de term 'deconstructie' (zie 7.2.2 en 7.3).

7.2.1 'God-de-dief'

Het vertrekpunt van Derrida's presentatie is de beroemde bevinding van Artaud, zo pregnant geformuleerd in de *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), dat Artauds denken zich onttrekt aan Artaud (OC 1*: 24, 28, 42; vgl. Blanchot, *Le Livre à venir* 50-54). Telkens wanneer hij denkt, vindt er een roof plaats. Zijn levende, amorfe denken tracht zich te kristalliseren in woorden, zinnen, gedichten en boeken, maar moet met ontzetting vaststellen dat hetgeen zich gekristalliseerd heeft, naar buiten valt als een vreemde, versteende massa, buiten het bereik van de denkende. Er is 'een iets' dat zich voortdurend in de spleet wringt tussen denker en gedachte, tussen spreker en woord.

In het gnostische systeem van Derrida's opstellen over Artaud wordt dit iets benoemd. Het is de listige Demiurg, de architect van al het vormhebbende, dat mijn levende denken verdrukt, door het buiten mij een vorm en plaats te geven. Mij 'uit-drukken' betekent aan mijzelf verraden worden. Het middel van het verraad, is datgene wat mij eerst het geschenk leek van de expressiviteit, maar in werkelijkheid gedurig ontroofd wordt door 'God-de-dief' ('La parole' 271). Ook elk kunstwerk valt buiten mij en kan dus geen waarachtige getuigenis van mij afleggen. Of, in de terminologie van Paulus uitgedrukt: geen werken van de wet kunnen waarachtig getuigenis van mijn geloof afleggen.

God-de-dief is de ultieme souffleur. Elk woord dat ik uitspreek wordt in de beweging naar buiten door hem geaccapareerd. Het stolt ogenblikkelijk zodat het tot voorwerp kan worden van een afstompende herhaling. Het is doodgeboren: nog maar net uitgesproken is het er altijd al geweest, eeuwig voorgezegd door en intellectueel eigendom van God. Reine zelfpresentie is onmogelijk. Met elke uiting van mijn zelf val ik buiten mijn zelf; ik ben er niet in present maar enkel *ge-re-presenteerd*.

De representatie wordt door Derrida aangeduid als de *oorspronkelijke* structuur. Daarmee wil hij het perverse feit aanduiden, dat ze elke ware oorspronkelijkheid op voorhand de pas afsnijdt. Dat betreft niet alleen de westerse kunst. Ook de taal ('het gesouffleerde woord'), het schrift, de metafysica, de religie, de politiek en, meer dan wat dan ook, het theater, "représentation de toutes ces représentations" ('La parole' 286).

Op de 'theologische scène' van het klassieke westerse theater wordt een "représentation" gegeven van een tekst. De regisseur is een eerste 'souffleur-dief'. Maar hij is op zijn beurt slechts de spreekbuis van de schrijver, die zijn gedachte niet rechtstreeks presenteert, maar eerst in woord en dan nog eens in schrift re-presenteert. Geen wonder dat de acteur, de laatste (en laagste) trap in het representatieproces, op weinig respect kan rekenen binnen Derrida's presentatie van Artaud. Hij wordt consequent aangeduid als een slaaf, of zelfs een lastdier:

un interprète se laissant insuffler sa vie et souffler ses mots, recevant son jeu comme un ordre, se soumettant comme une bête au plaisir de la docilité. ('La parole' 284; vgl. 277; 'Le théâtre' 344-345; Thiher 506)

7.2.2 Zelfpresentie en representatie

De tegenstelling tussen presentie en representatie waarop de argumentatie van Derrida gebaseerd is, stamt volgens Goodall van de structuralist Claude Lévi-Strauss. Voor hem was de stem primair ten opzichte van het reeds gestructureerde en gestolde schrift (Goodall 142). In die context is het problematisch dat Derrida, ten tijde van de Artaudopstellen, ook een kritiek formuleerde op de fenomenologie van Edmund Husserl. De Duitse filosoof verwijt hij nu net het denken in termen van pure presentie. In *La voix et le phénomène* (1967) beklemtoont Derrida dat er niets is buiten de representatie. Toch blijft hij met een verrassende hardnekkigheid de denkers van de zelfpresentie becommentariëren – zoals Artaud en Husserl.

Or la structure de répétition originaire [...] doit commander la totalité des actes de signification. Le sujet ne peut parler sans s'en donner la représentation; et celle-ci n'est pas un accident. [...] Le

discours se représente, *est sa représentation*. Mieux, le discours est *la représentation de soi*. (*La voix* 64)

Het is dus nog veel erger dan gedacht. Ik kan er nooit aanspraak op maken dat mijn uitgesproken woord reine zelfpresentie is, want het is structureel een representatie van mij (van wat in mij?). Bovendien kan ik slechts spreken door mij, op het spreekmoment, dus op het moment dat ik representaties genereer, een representatie te maken van dit spreken! Derrida drijft de helse dialectiek tussen het zelf en het woord zodanig op de spits, dat hij deze oppositie uiteindelijk moet kronen tot de differentie die de westerse filosofie fundeert: zelf en woord is stem en schrift, identiteit en alteriteit, werkelijkheid en schijn. Dat leidt onvermijdelijk tot een filosofische schipbreuk. Elk 'aanwijzen van een fundament' gaat uit van een onderscheid tussen fundament en bovenbouw, dus van diezelfde differentie tussen werkelijkheid en schijn. Waarna de filosoof bekend dat de deconstructie op niets anders kan eindigen dan "s'enfoncer, en tâtonnant à travers les concepts hérités, vers l'innommable" (86). Wordt na het paulinische christendom, nu ook de mystiek in ere hersteld?

Laat me eerst strikt binnen het systeem van Derrida de oplossing volgen voor de crisis van de representatie. Het lijkt voor Artaud mogelijk om te ontsnappen aan de verdrukking van de representatie. Met name op de plek waar ze tot haar hoogtepunt komt: het theater. Op significante wijze wordt deze oplossing, het 'Théâtre de la Cruauté', door Derrida *zonder hoofdletters* geschreven:

Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irréprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. ('Le théâtre' 343)

Derrida kent aan Artaud een radicaal oorspronkelijkheidsdenken toe. Dat is een *filosofische* tegenzet. Hij concipieert het *théâtre de la cruauté* als een denkbeweging, niet als een concreet op te richten theatergezelschap, of een *Théâtre de la Cruauté*. Derrida weigert expliciet elke realisatie van het theater van de wreedheid.

Il n'est pas aujourd'hui dans le monde de théâtre qui répond au désir d'Artaud. Et il n'y aurait pas eu d'exception à faire, de ce point de vue, pour les tentatives d'Artaud lui-même. (364)

Tot zo'n radicale weigering ziet Derrida zich ondertussen wel verplicht. Op een radicale, gnostische wijze heeft hij elk 'kosmisch' engagement afgewezen, of elke poging die dreigt zich tot een oeuvre te ontpoppen. Het theater van de wreedheid is geen herhaling van iets anders, noch in verband te brengen met enige traditie ("sans histoire"). Het brengt niets voort ("sans oeuvre"). Het is zelf onherhaalbaar ("sans retour" [363]). Het verspert overal waar mogelijk de weg naar de *metafoor*, want "la métaphore de moi-même est ma dépossession dans le langage" ('La parole' 271). In het bijzonder dit laatste punt laat zich aan de hand van Artauds werk uitgebreid illustreren.

7.2.3 Het nonmetaforische beginsel

Artaud neemt een bijzondere positie in op het slagveld van de theatervernieuwingen aan het begin van de twintigste eeuw. Er kunnen op dat veld twee grote, zij het intern verdeelde kampen worden onderscheiden. Het ene kamp wil het illusionisme maximaal ontplooiën (denk aan Georg II von Meiningen, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt). Aan de andere zijde wordt gepleit voor een scène die zoveel mogelijk bevrijd is van begoochelingen. Hieronder kan men zo verscheiden makers groeperen als Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, W.B. Yeats en Maurice Maeterlinck.

Men zou kunnen stellen dat Artaud de oppositie zelf tussen illusionistisch spektakel en rabiate onttovering wenst op te blazen. Hij kiest resoluut voor een *nonmetaforisch theater*. Alles wat gebeurt op de scène van het Théâtre Alfred Jarry moet kunnen begrepen worden 'zonder overdracht' (van betekenis).

[Les objets, les accessoires, les décors] devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent mais pour ce qu'ils sont en réalité. (OC 2: 23; vgl. 10-11, 27, 29, 31, 46; 5: 37, 219)

Dit groeit zelfs uit tot een 'principe van actualiteit'. Daaronder verstaat Artaud de eis, dat een theaterbezoek even spannend is als een bezoek aan de tandarts, of als gebeurtenissen uit de krant (2: 28, zie onderdeel 5.1.2). De meest evidente manier om het actualiteitsprincipe te verwezenlijken

is directe transplantatie. Die methode werd toegepast door het Théâtre Alfred Jarry in de productie van Roger Vitrac's *Les Mystères de l'Amour* (1924, opgevoerd in juni 1927). In de fictieve wereld van de amoreuze actie tussen Patrice en Léa, worden naadloos 'personages' zoals Benito Mussolini en David Lloyd George ingevoerd (Vitrac 2: 26).

De fundamentele zwakheid in de verdediging van een nonmetaforisch theater is dat Mussolini en Lloyd George zowel het summum van echtheid op het theater kunnen worden genoemd, als het summum van valsheid. Hetzelfde geldt voor de zo 'echt' mogelijke decoralelementen van andere producties, zoals *Le Songe* van Strindberg (opgevoerd in juni 1928). Artaud plaatste toen ziekenhuisbedden en ladders op scène in een bevreemdende scenografie (zie OC 4: 323, 8: 183). Maar hoe consequent kunnen principes zoals 'echtheid' of 'actualiteit' worden nageleefd op het theater? Belandt men hier niet steeds in het stramien van een retorische oefening, die vooral bedoeld is om het belang van de eigen onderneming extra in de verf te zetten? Bestaat er wel een scène waarop het onderscheid tussen echt en vals, of tussen actueel en oneigentijds, scherp kan worden aangegeven? Wordt er niet door elk podium een kader van theatraliteit ingesteld rond de entiteiten die het draagt?

Op tenminste twee plaatsen in zijn manifesten vergaloppeert Artaud zich zodanig in het antimetaforische argument, dat deze tegenspraak aan de oppervlakte van de tekst komt bovendrijven (4: 38, 8: 199-200). Derrida laat zich niet storen door de moeilijkheden die vasthangen aan het onderscheid echt-vals. Daarmee is ook het antimetaforische argument gevrijwaard, en het gnostische oorspronkelijkheidsdenken van Artaud. Hij begrijpt Artauds weigering als een exclusief filosofische aangelegenheid. Nooit als een op scène verwerkelijkte weigering. Gezien net de verwerkelijking ervan gedurende zeventien jaar Artauds belangrijkste aspiratie was, lijkt dit een aanzienlijke tekortkoming van zijn lezing. In het volgende onderdeel wens ik deze stelling uitgebreider te onderbouwen. Derrida beklemtoont een aantal concrete ingrepen waarmee Artaud zich verzette tegen de representatie. Deze ingrepen staan centraal in mijn argumentatie.

7.2.4 De boeienkoning van de semiotiek

De wapens die Artaud door Derrida toegewezen worden in zijn strijd tegen de representatie, zijn de schreeuw, de onomatopée en de hiëroglief. De eerste twee lijken evident. Als er al kans is op een stem, die niet tot woord stolt maar zich aan de grens van de representatie kan blijven ophouden, dan moet deze stem ontsnappen aan elke poging die haar wil herleiden tot een 'orgaan' of spreekbuis. Zo'n 'orgaan' identificeert Derrida als een ontlede en van accenten voorziene structuur. Immers, "la structure est toujours structure d'expropriation" ('La parole' 279). De structurering en 'organisatie' van de klank funderen de mogelijkheid van haar herhaling en schriftelijke neerslag. Enkel de schreeuw bevat deze kans op een nog ongeorganiseerde stem (281). De schreeuw bevindt zich precies *in* de kloof, *in* de differentie tussen stem en woord. Het is het woord net vóór het 'doodgeboren wordt' tot woord. Het woord *in statu nascendi*.

Artaud streeft naar een soort 'pure' stem. Derrida wil daarvoor graag de term 'onomatopée' gebruiken. In het bijzonder voor de betekenisloze opeenvolgingen van letters uit zijn late teksten, zoals *Pour en finir avec le jugement de dieu*, lijkt klanknabootsing de enige mogelijke term. Toch beseft Derrida, dat net het concept onomatopée ten zeerste door het representatiedenken van de westerse metafysica getekend is. Onomatopée wordt verstaan als datgene wat *niet* beantwoordt aan het semiotische schema: betekenis > wordt afgebeeld door > teken. In zijn eenvoud legt de onomatopée dat schema zelf bloot. Betekenis en teken vallen samen. Om de idee van een onomatopée *niet* in termen van het representatieparadigma uit te drukken, zou de filosoof wensen dat hij het woord onomatopée niet moet gebruiken. In plaats daarvan zou 'glossopoiesis' kunnen dienen: klankvoortbrenging, letterlijk 'tong-of taalmaking'. Die term legt de nadruk op het woord dat zich tijdens de schreeuw nog in de keel lijkt te bevinden, verkleefd met het stemhebbende lichaam (vgl. Kristeva, 'Le sujet en procès' 56-57). De taak van de klankvoortbrenging is het 'deconstitueren' van de 'doorzichtigheid van de taal', haar zo netjes transparante semioticiteit of leesbaarheid:

[O]n dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l'articulation de la langue et de la logique n'a pas encore tout à fait refroidi. ('Le théâtre' 352)

Het belang van de schreeuw binnen Derrida's interpretatie wordt onderstreept door het gewicht dat vele andere poststructuralistische commentatoren toekennen aan de performance in het Théâtre du Vieux-Colombier op 13 januari 1947, *Histoire Vécue D'ARTAUD-MOMO* (zie 2.1.1, 2.1.2, en 5.1.4 tot 5.1.6). Het optreden bestond uit gedichten en teksten, die echter geregeld ontspoorde tot stemexperimenten met sterke toonwisselingen en vreemd geschreeuw. Dit pathologische en zelfdestructieve samenvallen van leven en kunst is inderdaad te lezen als een rechtstreekse toepassing van Derrida's presentatie van Artaud. In zijn essays is de kiem te vinden voor de idolatrie van de eenmaligheid, of het opbranden van de kunstenaar in zijn 'werk': "Or pour Artaud la fête de la cruauté ne devrait avoir lieu qu'*une fois* [...]" ('Le théâtre' 363).

Ik heb al gesuggereerd dat deze interpretatiestrekking 'Artaud' moet verzelfstandigen tot een volstrekt onvergelykbare gebeurtenis van de kunstgeschiedenis (zie 1.4). De enige conclusie die overblijft, is Sontags toestand van permanente verbijstering: "he remains fiercely out of reach, an unassimilable voice and presence" ('Artaud' 70; vgl. Weber 22). Ironisch genoeg is het juist de zogenaamde onassimileerbaarheid van Artaud, die hem tot zo een handig discoursobject heeft gemaakt. Sinds het eind van de twintigste eeuw is Artaud de iconische clown van de waanzin geworden, die elke theatermaker wel eens op zijn hoed wil vastprikken.

Veel minder vanzelfsprekend dan schreeuw en onomatopée, is de verlossende impact die Derrida toekent aan de *hiëroglief*. Vormt dit niet precies het toppunt van het representatieparadigma? Is het geen representatie van de representeerbaarheid zelf: het op zicht leesbare icoon, de semiotische doorzichtigheid in steen gebeiteld? Hier vernauwt Derrida weer de focus. Van een kritiek op het representatieparadigma keert hij terug naar een kritiek op de structuur van het westerse theater, als voorbeeld bij uitstek van dat paradigma. Aan die wending is de verwarring te wijten. Door middel van de hiëroglief schijnt Artaud zich te kunnen afzetten tegen de westerse toneeltraditie, omdat dit soort tekens blijkbaar een magische potentie heeft. Maar daarmee wordt veronachtzaamd dat de hiëroglief tegelijk een uitstekende vertegenwoordiger is van het typisch westerse representatieparadigma, waarvan verondersteld wordt dat het de gehele toneeltraditie omvat.

De redeneerfout van Derrida komt daaruit voort, dat hij al te gemakkelijk meegaat in Artauds verheerlijking van de ‘magie’. Zijn vertoog neemt de woorden ‘magie’ en ‘bezwering’ letterlijk over (‘La parole’ 287, vgl. 289). Deze methodologische misstap heb ik reeds eerder bekritiseerd (zie 2.1.3). Nochtans wordt het concept magie in de teksten van Artaud niet uitgeklaard. De magie wordt zowel verheerlijkt als verketterd. Aan het slot van *Le Théâtre et son Double* stelt Artaud onomwonden dat de surrealistische lofzang op het toeval en de sponaneïteit moet wijken voor een rigoureuze *formalisering* van de theatertaal. Dat argument loopt parallel aan zijn lovende bespreking van het maniërisme in het Balinese theater (zie 5.2).

C’est assez d’une magie hasardeuse, d’une poésie qui n’a pas la science pour l’étayer. Au théâtre poésie et science doivent désormais s’identifier. (OC 4: 132; vgl. 5: 190; Virmaux, A. *et le th.* 118-124)

Met die strijdkreet wou hij definitief breken met het primitivisme van de surrealisten, hun hang naar tovenarij, en de idealisering van het toeval. Zoals verder zal blijken, raakte hij enkel meer en meer verstrikt in een vraagstuk waarop ook André Breton nooit een definitieve oplossing gaf (zie 7.6). Het globale beeld van Artaud dat uit Derrida’s opstellen tevoorschijn komt, is dat van een onvermoeibare en tot de tanden gewapende boeienkoning. Voorzien van onomatopée, schreeuw en hiëroglief lijkt hij uit elke representationele kooi te zullen ontsnappen. Of toch tenminste zijn voortdurende ongenoegen hoorbaar te maken. In dit onderdeel werden de verschillende tegenspraken in die visie aan het licht gebracht. Hoe sterker men de nadruk legt op Artauds uniciteit, des te meer neemt hij de gedaante aan van de iconische uitzondering, het archetype van de veralgemeende transgressie, de patroonheilige die men in eender welke revolutionaire context kan aanroepen (zie ook 2.1.2 en 5.1.5). Het belang dat Derrida daarnaast aan de hiëroglief toeschrijft, wordt gediskrediteerd door Artauds onstabiele taalgebruik, zeker met betrekking tot de magie.

In de volgende onderdelen wens ik deze kritiek uit te diepen. De filosofische strategie die ten grondslag ligt aan Derrida’s interpretatie, loopt uit op een fundamentele paradox. Die kan enkel nog een uitweg vinden via de taal zelf van de filosofische tekst: vandaar de paradoxen en oxymorons in

de opstellen over Artaud. Nadat ik de paradox van de representatie heb aangewezen, zal ik onderzoeken of er een alternatieve visie kan worden ontwikkeld.

7.3 De afsluiting van de representatie

Artauds banvloek over de magie brengt het pijnpunt van Derrida's opstellen aan het licht. Derrida is het aan Artaud verplicht om rekenschap te geven van diens streven naar een nauwkeurig formeel systeem om de theatertaal te codificeren, naar het voorbeeld van het oosterse theater. Daarvan leggen de passages over de hiëroglief getuigenis af ('La parole' 287-289, 'Le théâtre' 353-357). Maar wanneer het erop aankomt deze hiëroglifische taal nauwkeurig te bepalen, kan de filosoof geen beroep meer doen op zijn eerdere bespiegelingen omtrent God-de-dief, de theologische scène en de crisis van de representatie. Derrida's benadering krimpt ineen tot een uiterst getrouwe commentaar (ja representatie) van Artauds manifesten. Volgzam worden de paragrafen hernomen over de nieuwe, complete en fysieke theatertaal, waarbinnen (dramatische) tekst, geluid, schreeuw, licht en alle andere uitingen van de theaterspelers een nevensgeschikte plaats innemen. Met andere woorden, de paragrafen over het "spectacle intégral" ('Le théâtre' 353).

Ayant toujours préféré le cri à l'écrit, Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes [...]. Malgré les apparences, entendons malgré le tout de la métaphysique occidentale, cette formalisation mathématicienne libérerait la fête et la génialité refoulées. ('La parole' 287-288)

De contradicties van Derrida's wende komen hier aan het licht. Hij gaat plots wél in de richting van het "spectacle intégral" en dus van Artauds theater*praktijk*. Het resultaat is een schrijftuur die bewust de paradox cultiveert. De spanningen van Derrida monden uit in de stijlfiguur van het oxymoron (letterlijk 'scherpzinnig dwaas'). In 'La parole soufflée' zijn dat de paradoxale slotzinnen waarin de overschrijding van de metafysica (dus de heerschappij van de representatie) altijd dreigt om te slaan in een

terugkeer tot de metafysica (292). Het tweede opstel van Derrida over Artaud, ‘Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation’, besluit met een even opzichtige paradox.

Penser la clôture de la représentation, c’est donc penser la puissance cruelle de mort et de jeu qui permet à la présence de naître à soi, de jouir de soi par la représentation où elle se dérobe dans sa différance. Penser la clôture de la représentation, c’est penser le tragique: non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond. Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue. (368)

De term “clôture”, (om)sluiting, wordt door Derrida opzettelijk gehanteerd als een tweesnijdend zwaard. In een interview met Jean-Louis Houdebine en Guy Scarpetta uit *Positions* (1972), benoemt hij dit soort termen als “marques” of merktekens. Het is hun taak om de deconstructie van een tekst mogelijk te maken door het uitdragen van een maximale meerduideligheid. Dat wordt begrepen als een verzet tegen de hegeliaanse logica. Derridiaanse merktekens zoals clôture ‘merken’ het deconstructieproces als een zich steeds verderzettende generatie van betekenis (polysemie of polythematisme). Het proces speelt zich weliswaar af binnen binaire opposities, maar geeft zich nooit over aan een hegeliaanse neutralisering van de tegenstelling via de *Aufhebung*. Het “pharmakon” bijvoorbeeld, een merkteken afkomstig uit zijn Platolectuur, is noch remedie noch vergif, noch goed noch slecht, noch het binnen noch het buiten, noch het woord noch het schrift. Dit is de definitie die hij zelf van de merktekens geeft:

[I] a fallu analyser, faire travailler, *dans* le texte de l’histoire de la philosophie aussi bien que dans le texte dit “littéraire” (par exemple celui de Mallarmé), certaines marques [...] que j’ai appelées *par analogie* (je le souligne) des indécidables, c’est-à-dire des unités de simulacre, de “fausses” propriétés verbales, nominales ou sémantiques, qui ne se laissent plus comprendre dans l’opposition philosophique (binaire) et qui pourtant l’habitent, lui résistent, la désorganisent mais sans jamais constituer un troisième terme, *sans jamais* donner lieu à une solution dans la forme de la dialectique spéculative [...]. (*Positions* 58)

De deconstructie (het werk van de “différance”) schuift de differenties (“différences”) voortdurend als een sneeuwruimer voor zich uit en weigert ze op te heffen in een synthese, die het open einde van de betekenisgeneratie netjes zou afsluiten door een “signifié *principal* du texte” aan te duiden (monosemie) (*Positions* 61-62). De clôtüre uit de tweede Artaudtekst is zo’n merkteken, door Nico van der Sijde geïnterpreteerd naar het model van Heideggers term “Verwindung” (152). Een filosofie die de uitdaging aangaat van de “Verwindung der Metaphysik” wordt door beide betekenissen van het woord geïmpregneerd. Het zal een filosofie zijn die tracht de metafysica ‘te boven te komen’ en tegelijk moet erkennen wezenlijk *met* de metafysica te zijn ‘verwikkeld’.

Op dezelfde wijze is “la clôtüre de la représentation” de bewust paradoxale afsluiting van Derrida’s presentatie van Artaud. Zijn denken beschrijft de ‘afsluiting’ van het representatieparadigma, omdat het wil dromen van het ogenblik waarop “le discours peut rejoindre sa naissance dans une parfaite et permanente présence à soi” (‘La parole’ 289). Tegelijk kan Artaud niet verhinderen weer binnen de ‘omheining’ te vallen van het representatie-paradigma. Elke ontsnappingspoging betekent op weg gaan naar een nieuwe taal die, hoezeer ook gefixeerd op het punt waar de representatie “se dérobe dans sa différence”, toch weer zal stollen tot een taal, een codificatie, een conventionalisering. Een taal waarvan de spreker zich bovendien, zoals uit het Husserlboek valt op te maken, tijdens het spreken een representatie van zal geven. De ‘geboorte van de zelfpresentie’ is een *zelfgenot* waar Artaud naar verlangt, maar het kan enkel genoten worden “par la représentation”. Dus niet als reine zelfpresentie. Bijgevolg de slotparadox: “Et pourquoi dans sa clôtüre il est *fatal* que la représentation continue” (‘Le théâtre’ 368).

Derrida kan enkel denken over Artaud op de onvruchtbare manier van het oxymoron, de volgehouden spanning tussen these en antithese binnen één term. Hij blijft, bewust, binnen het krachtenveld van de helse dialectiek tussen oorspronkelijkheid en representatie. Aan het slot slaan de twee krachten onophoudelijk in elkaar om. Psychoanalytisch, of beter lacaniaans uitgedrukt zou de stem ‘altijd-reeds’ het spoor dragen van het schrijven en dus van de herhaling (Žižek, *Looking Awry* 125).

Derrida's manoeuvre maakt integraal deel uit van een orthodox gnosticisme (vgl. Eco, 'Interpretation and History' 34). De gnostische conceptie van het universum kan met Hans Jonas worden beschreven als een "power system" (327-329). Het akosmisme impliceert dat de schepping niets anders is dan een labyrint van elkaar tegenstrevende krachten, gereguleerd door de archontische wetten die tot en met de zieleroerselen van de mens beheersen (zie 3.1). Binnen deze conceptie kan het kosmische samenspel enkel verbroken worden door de inzet van een tegenkracht, tweemaal afkomstig uit een buiten: de reddende gezant van de verborgen God, en de hem opwachtede kennis van de ingewijden (Jonas 45).

Bij Derrida wordt ook die oplossing verdacht. De reddende kennis is eveneens aangetast door de Demiurg (God-de-dief). Voor de gnostici konden er nog woorden gesproken en teksten geschreven worden die ontsnappen aan het demonische complot, dus niet tot de kosmos behoorden. Derrida's radicalisering van de gnostische gedachte via Artaud verbiedt deze uitweg. Elk woord en elk schrift zijn, zodra ze ontsnappen aan mijn mond of hand, 'ingefluisterd' door God-de-dief. De enige oplossing die dan nog rest is een nihilistische. Opgesloten in het domein van een krachtenstelsel dat begint vanaf mijn tong, meer nog vanaf mijn levende denken zelf, blijft geen kandidaat-tegenkracht meer over. Uit protest tegen deze stand van zaken kan men enkel nog de kracht op zichzelf laten terugvallen, zoals in Artauds zelfdestructieve glossopoiesis van januari 1947. Zelfpresente, roodgloeiende tongmaking verteert het orgaan en laat in de keel een zwartgeblakerd gat achter.

De paradox van de representatie die door Derrida aan het licht wordt gebracht in het project van Artaud, resulteert in een vruchteloze dialectiek. Representatie en authenticiteit blijven volgens het schema van het akosmisme tegen elkaar opbotsen. Enkel de nihilistische figuur van de zelfverbranding resteert. Het nihilisme is echter geen eenduidige uitkomst. In het volgende onderdeel wil ik aantonen hoe de nihilistische strekking van Artauds werk ook onder een andere optiek kan worden belicht. Hiervoor ga ik te rade bij de Roemeens-Franse filosoof E.M. Cioran, een tijdgenoot van Artaud en in vele opzichten zijn geestesverwant. Zeker wat het gnosticisme betreft. Cioran laat een alternatief nihilisme zien, dat als kader kan dienen voor een bepaald deel van Artauds geschreven werk, en op dat vlak opmerkelijke resultaten geeft.

7.4 De krachteloze luciditeit

Zelfdestructie is niet de enige gedaante die het gnostische nihilisme van Artaud kan aannemen. Hij had ook kunnen uitkomen bij het resultaat van Cioran: de krachteloze luciditeit.

Le désert intérieur n'est pas toujours voué à la stérilité. La lucidité, grâce au vide qu'elle laisse entrevoir, se convertit en connaissance. Elle est alors mystique sans absolu. (*Entretiens* 220; gecit. in Acke 99)

Het betreft een mystieke ervaring die niet voortkomt uit een 'volle leegte', zoals het boeddhistische Nirvana, maar uit een 'lege leegte'. Volgens Cioran is dat een 'trionfale leegte', of de 'directe openbaring van de onbeduidendheid van alles', zoals ervaren door wie aan slapeloosheid lijdt. "Mystique sans absolu" betekent een niet-theologische scène waar toch een woord zou mogelijk zijn, en wel niet-ingefluisterd, al kan dit woord zich nooit staande houden. Net als Nietzsche en Artaud werd Cioran bevangen door een gloeiende haat voor de filosofie wanneer ze zich tot systeem ontpopte. In de lijn van Nietzsche kiest hij voor zijn filosofisch oeuvre de enige vorm die aanvaardbaar is binnen de grote 'school van het wantrouwen': het aforisme (Nietzsche, *KSA* 2: 13).

7.4.1 Perfecte ziektebeschrijvingen

Artauds haat voor het woord, de mystiek en de berusting was te groot om zich te kunnen aansluiten bij zo een scepticisme, dat ijlt tussen wanhoop en kritiek. Zijn teksten laten zich niet volledig vangen onder de noemer van de krachteloze luciditeit die hierboven beschreven werd. Dat wordt straks getoond aan de hand van zijn subversieve en parodiërende werken. Maar een welbepaald deel van zijn productie kan wel gesitueerd worden rondom het begrip van de krachteloze luciditeit. Zowel in zijn gepubliceerde geschriften als in zijn correspondentie, die regelmatig in elkaar overlopen (5: 263), schrijft hij onophoudelijk verder aan *de perfecte, exhaustieve ziektebeschrijving*.

Het ziekerelaas is het voorbeeld bij uitstek van een taalinstrument dat volgens de logica van de representatie functioneert. Net zoals andere re-

presentaties van de innerlijke lichaamstoestand, zoals de temperatuurmeting, het stethoscopische onderzoek of het bloedonderzoek, draagt het ziekerelaas van de patiënt bij tot de diagnose en zo tot de verhoopde genezing. Als vaste bezoeker van sanatoria en ziekenhuizen zal Artaud met deze methode goed vertrouwd zijn geweest (Mattheus 11, 17-19).

Dit geneeskundige taalinstrument wordt door Artaud overgecultiveerd. Het wordt het uitverkoren patroon voor een tekstproductie die naar hoeveelheid zowel als naar stijl geen norm meer kent. De eigen pijn, voornamelijk en amorf, onderwerpt Artaud aan een theatraalising: “j’assiste à Antonin Artaud” (OC 1*: 98; vgl. 5.1.6). Ik geef enkele resultaten weer van zo een maniëristisch register, met een eigen vertaling erbij om de verwrongen aard van de zinnen te benadrukken.

Je me fais l’impression de baigner dans une espèce de saumure nauséuse et infecte où tout prend la consistance de la rage et la figure même de la désolation, mais une désolation pire que le désert, pire que les désastres, le.....

Ik heb de indruk me te baden in een soort weerzinwekkend en stinkend pekelnat waar alles de consistentie van de razernij krijgt en de vorm zelf van de troosteloosheid, maar een troosteloosheid erger dan de woestijn, erger dan de rampen, de..... (1***: 120)

[L]’atrocité de mes tortures psychiques, l’épouvantable limon dont mon esprit était fait et qui révélait, qui m’imposait à moi sa sanie aussi bien dans le domaine moral que dans les autres domaines physique et intellectuel [...].

[D]e afgrijpselijkheid van mijn psychische martelingen, het ontzettende slib waarvan mijn geest gemaakt was, en dat onthulde, dat *mij* zijn bloederig ettervocht *aan mij* opdrong zowel in het morele domein als in de andere, fysieke en intellectuele domeinen [...]. (1***: 175)

Het maniërisme van zijn ziektebeschrijvingen betekent de kortsluiting van het instrumentele schema. Deze teksten kunnen niet meer de hulpmiddelen zijn van een genezingsproces, gezien ze een doel op zich zijn geworden. Tegelijk bevorderen ze op die perverse manier een alternatief ‘genezingsproces’. Ze leveren aan de patiënt de structuur voor een leefbaar-zieke levensvorm. Uit de *Correspondance avec J. Rivière*, maar ook uit

andere teksten valt op te maken dat Artauds geesteskwaal een sterke dissociatieve component vertoonde (vgl. van Dyck 243-245). Het gebrek aan integratie tussen zijn verschillende mentale vermogens lijkt aan de basis te liggen van zijn psychische moeilijkheden (1*: 119; 1**: 213, 190). De overproductie aan ziektebeschrijvingen zou dan slechts een schakel zijn in een veel bredere strategie om de dissociatie tegen te gaan. Het eigen lijden ensceneren betekent het een vaste vorm geven, en zo eindelijk gestolde producten van het denken in handen hebben. Expliciet geeft hij uitdrukking aan het verlangen naar “cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en monuments de l’âme” (1*: 81). Deze versteningen zouden beelden zijn die ware ‘draggers van het ik’ vormen (1**: 145).

Binnen Derrida’s lezing van Artaud zou bovenstaande constructie onverbiddelijk worden neergehaald. Hoe zou Artaud, die bij elke aanzet tot een œuvre al de kanttekening maakt dat hij het werk voelt uiteenvallen, zich aan een dermate naïeve strategie kunnen overgeven? Is dit streven naar een maximale productie van geestelijke ‘versteningen’ niet op voorhand failliet binnen het perspectief van een “art sans œuvres”? Zal elk gedicht, elke tekst die onder deze optiek geschreven wordt, niet onmiddellijk weer gedesavoueed worden door de auteur?

Die kritiek is zeker terecht. Precies in de nietsontziende klemtoon op Artauds dissociatie is de kwaliteit gelegen van Derrida’s lectuur. Maar dat Artaud zijn publicaties niet zo dikwijls wraakte als Derrida’s interpretatie zou doen vermoeden, geeft al aan dat ze slechts gedeeltelijk geldig is. De ziektebeschrijvingen vormen een deelverzameling van een bredere categorie in Artauds œuvre. In het volgende onderdeel benoem ik die categorie als het ‘theater van de geest’. Deze tekstproducten vertonen kenmerken die bij Derrida geen plaats kunnen vinden, maar die wezenlijk zijn voor de net uitgestippelde strategie van Artaud om de dissociatie tegen te gaan.

7.4.2 Het theater van de geest

De uitdrukking en het concept van een ‘theater van de geest’ dateren uit de negentiende eeuw. Het concept duikt onder meer op in het symbolisme. Alfred Jarry, Raymond Roussel en Stéphane Mallarmé verlangen naar een literair vormgegeven theater van de geest (zie Finter, *Der subjektive Raum*). Het motto van *Igitur ou La folie d’Elbehnon* (1876) stelde: “Ce Conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même” (Mallarmé 433).

De uitdrukking ‘theater van de geest’ wordt expliciet opgenomen door Jacques Rivière, de begeleider van Artauds eerste literaire ontwikkelingen, in een essay over het symbolisme uit 1913 (zie Sontag, ‘Syberberg’ 157). Onder de directe invloed van Rivière, en onder de indirecte invloed van Jarry en Roussel (twee favoriete auteurs van de surrealisten), heeft de idee bij Artaud een vruchtbare voedingsbodem gevonden (vgl. Bongiorno). Ik situeer eerst het theater van de geest binnen het geheel van zijn werk. Vervolgens probeer ik de cruciale eigenschappen ervan op te sommen. ‘Scènes van de geest’ spelen een hoofdrol in de vroege, door het surrealisme geïnspireerde publicaties van Artaud. Meestal gebeurt dat onder de vorm van mentaal-getheatraliseerde ziektebeschrijvingen, die schering en inslag zijn in *L’Ombilic des Limbes* (1925), *Le Pèse-Nerfs* (1925/1927) en *L’Art et la Mort* (1929). De techniek is ook fundamenteel voor werk uit latere fases, zoals het scenario ‘La Conquête du Mexique’ (1933), dat behoort tot de sfeer van teksten rond het Théâtre de la Cruauté. Ten slotte is het in de teksten buiten mijn corpus een sturend element, zoals in de teksten geschreven in de instelling van Rodez tijdens de Tweede Wereldoorlog (*Cahiers de Rodez*), waarvan Goodall een uitmuntende bespreking heeft gegeven (175 e.v.).

Je ne suis pas au Mexique, je suis seul, seul dans la lutte de mes angoisses propres. – Je n’ai ni théâtre ni scène, que le théâtre de mon inconscient et de mon cœur. (OC 15: 12, gecit. Goodall 179).

Wat zijn de voornaamste kenmerken van Artauds mentale drama’s? Op de eerste plaats is het opvallend dat de uiterst abstracte ‘ziektelandschappen’ veelal blijken terug te gaan op waarnemingen van schilderijen, in het bijzonder van bevriende schilders zoals André Masson of Jean de Bosschère

(bv. 1*: 60-62, 146-150). Dat kan geplaatst worden binnen het ruimere kader van de levendige verhouding, die Artauds teksten met de schilderkunst onderhouden. Tijdens het schrijven van *Le Théâtre et son Double* en *Les Cenci* zal hij sterk een beroep doen op de zestiende-eeuwse schilderkunst. Hij poogt de beeldende kracht van zijn essays en regieaanwijzingen te intensiveren door prominente referenties aan schilderijen zoals *Loth en zijn dochters* (OC 4: 35); *Dulle Griet* van Brueghel de Oude; *De verzoeking van de heilige Antonius* van Hieronymus Bosch (116); *De bruiloft van Kana* van Veronese (135).

Artaud wijst er eenmaal zelf op dat zijn procédé, net als de schilderkunst, begint met het opspannen van een (in dit geval mentaal) canvas: “Aux quatre coins de l’esprit l’univers attache ses formes” (1**: 68). De techniek van het theater van de geest vertaalt als het ware de abstracte doeken van Artauds vrienden, naar een taalniveau waarop de meest abstracte begrippen met de meest vleselijke objecten zij aan zij staan. Hocke spreekt in dat verband over ‘metaforische omkeerbaarheid’ (90), maar de methode gaat nog verder. Het gaat om de *veralgemeening* van de metaforiek. Deze veralgemeende overdrachtelijkheid is minstens een even vooraanstaande component van Artauds werk als zijn streven naar absoluut nonmetaforisch werk, dat door Derrida als het enige principe werd erkend. In de voorbemerking tot *L’anus solaire* (1931) heeft Georges Bataille de kortste formule gegeven voor het principe van de veralgemeende overdrachtelijkheid: “chaque chose qu’on regarde est la parodie d’une autre” (Bataille 1: 81; vgl. Goodall 71, Warin). Binnen Artauds drama’s van de geest kan elk materieel object staan voor elk geestelijk fenomeen, en kan elk geestelijk fenomeen gematerialiseerd worden in eender welk object.

Il y a un vertige dont le tournoiement a peine à se dégager des ténèbres, une descente vorace qui s’absorbe dans une sorte de nuit. Et comme pour donner tout son sens à ce vertige, à cette faim tournante, voici qu’une bouche s’étend, et s’entr’ouvre, qui semble avoir pour but de rejoindre les quatre horizons. Une bouche comme un cachet de vie pour apostiller les ténèbres et la chute, donner une issue rayonnante au vertige qui draine tout vers le bas. (1*: 147)

Op de tweede plaats is het opvallend hoe andere drama’s van de geest, zoals het bekende ‘Le Jet de sang’, niet enkel teruggaan op zijn eigen innerlijke

wereld, maar zich enten op bestaand literair werk. ‘Le Jet de sang’ was een onverhulde parodie op Armand Salacrou’s recent verschenen theatertekst ‘La Boule de verre’ (1*: 281; Bongiorno 56-59). Bovendien zou de titel afkomstig zijn van niemand minder dan Paul Claudel, zoals blijkt uit een heel vroeg fragment van Artaud (2: 204). Een ander ‘drama’ uit *L’Ombilic des Limbes*, ‘Paul les Oiseaux ou la Place de l’Amour’, importeerde zijn hoofdpersonage, de renaissanceschilder Paolo Uccello, rechtstreeks uit de *Vies imaginaires* van Marcel Schwob (1894).

In een kladversie van ‘Paul les Oiseaux’ geeft Artaud de definitie van dit soort teksten: “J’ai vu ceci comme un drame de théâtre mais qui se passerait uniquement dans l’esprit” (1**: 12). Op deze *littéraire plaatsen* is het mogelijk om uit een andershandig oeuvre een canvas te ontvreemden, waarna dat onder de scherpste hoek beklad wordt met parodiërende vervormingen of ongepaste persoonlijke gegevens. Na de introductie van Paolo Uccello en zijn naasten schrijft Artaud:

Il s’agit d’un problème qui s’est posé à l’esprit d’Antonin Artaud, mais Antonin Artaud n’a pas besoin de problème, il est déjà assez emmerdé par sa propre pensée, et entre autres faits de s’être rencontré en lui-même, et découvert mauvais acteur, par exemple, hier, au cinéma, dans *Surcouf* [een film van Luitz-Morat uit 1924, waarin Artaud een rol vertolkte], sans encore que cette larve de Petit Paul vienne manger sa langue en lui.

Le théâtre est bâti et pensé par lui. Il a fourré un peu partout des arcades et des plans sur lesquels tous ses personnages se démentent comme des chiens.

[...]

Inutile de vous dire que Brunelleschi est amoureux de la femme de Paul les Oiseaux. Il lui reproche entre autres choses de la laisser mourir de faim. Est-ce qu’on meurt de faim dans l’Esprit? Car nous sommes *uniquement* dans l’Esprit. (1*: 55-56)

Bij deze parodieën en transplantaties moet genoteerd worden dat Artaud in het algemeen slechts af en toe oorspronkelijk werk produceerde. Hoofdzakelijk bewerkte hij bestaande teksten. Giorgia Bongiorno schrijft dat het Artaud als het ware onmogelijk was om te schrijven, behalve wanneer dat kon gebeuren “en marge, contre ou en parallèle d’une autre écriture”

(60, 56; vgl. Goodall 175). Het Théâtre Alfred Jarry speelt geen enkele tekst van Artaud, tenzij de ‘muzikale sketch’ *Ventre brûlé ou la Mère folle*, die zou opgevoerd zijn op de eerste avond (1 en 2 juni 1927) (OC 2: 280-282; Virmaux en Virmaux, *A. vivant* 53-54). Ze spelen wel Vitrac, Claudel en Strindberg. Het boek *Le Moine, raconté par Antonin Artaud* (1931) is een bewerking van Matthew Lewis’ *The Monk* (1796). Hij schrijft *Héliogabale ou l’Anarchiste couronné* (1934) op basis van historisch materiaal rond de Romeinse keizer Heliogabalus. *Les Cenci* (1935) ten slotte gaat uit van Shelley en Stendhal. Ook de filmscenario’s die hij rond 1930 schrijft zijn vrijwel altijd van tweede hand (vgl. OC 3: 142).

Naast surrealistische schilderijen en contemporaine teksten, maakt Artaud zich ook van historische bronnen meester. Het scenario ‘La Conquête du Mexique’ is daarvan het beste voorbeeld. Artaud gebruikt de geschiedenis als een reusachtige opslagplaats van kostuums en decors voor het theater van zijn (onder)bewustzijn. “Montézuma coupe l’espace vrai, le fend en deux comme un sexe de femme pour en faire jaillir l’ensemble” (5: 22). Hoewel het scenario minstens acht jaar na ‘Le Jet de sang’ werd geschreven, worden sommige operaties letterlijk herhaald. Bijvoorbeeld de ‘hagelbuien’. Ik geef eerst de passage uit ‘Le Jet de sang’, en vervolgens de parallelle scène uit ‘La Conquête du Mexique’:

A ce moment, on voit deux astres qui s’entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics. (1*: 71)

[D]e tous les étages de la scène, des membres, des cuirasses, des têtes, des ventres tombent comme de la grêle dont le bombardement touche la terre avec de surnaturelles explosions. (5: 23)

Het principe van de dissonantie of de ‘verkeerdheid’ als zodanig is fundamenteel voor het theater van de geest (1*: 126, 1**: 60). In *Le Théâtre et son Double* keert dit principe terug, maar dan eerder in termen van een ‘anarchie van de vormen’ (4: 39 e.v. [“ces inversions de formes, ces déplacements de significations”], 46, 89 [“transgresser les limites ordinaires de l’art et de la parole”]). Het verkeerdheidsbeginsel tast de funderingen van de werkelijkheid zelf aan. Eromheen breidt zich een veld van theologische

connotaties uit, zeker wanneer Artaud te kennen geeft dat hij ‘individuele kosmogonieën’ wil schrijven (1*: 92).

Zoals blijkt uit zijn antwoord op de enquête van de surrealisten, ‘Le suicide est-il une solution?’, is dit een werkwijze die niet anders kan dan teruggrijpen naar de wortels van het eigen bestaan. Zelfmoord is geen oplossing, houdt Artaud staande, want ‘ik ben al gezelfmoord’, beter: ‘MEN heeft mij gezelfmoord’ (1**: 20). De schepping van Artauds ik, ‘dit krukkige ik’, is ontegensprekelijk gefaald. Er een eind aan maken zou enkel de fout uitwissen, en daarmee de schepper verontschuldigen. De enige ware oplossing bestaat erin om terug te keren tot vóór de eigen geboorte, en dan zelfmoord plegen (“un *suicide antérieur*”). Of beter nog: voorafgaand aan elke andershandige schepping zichzelf scheppen. Zelfschepping is wat Deleuze en Guattari bedoelen wanneer ze spreken over Artaud als iemand die ‘zichzelf als een vrij man produceert’ (gecit. in Goodall 217). Het is eveneens een belangrijk thema voor Derrida, die tweemaal een bekende zin uit *Ci-gît* aanhaalt. Dat de interpretatie van Derrida sterk verwant is aan het gnosticisme, wordt duidelijk wanneer dit prominente citaat naast de gnostische stelling wordt gelegd over de verborgen God, uit de leer van Simon Magus:

Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi.
(Gecit. in ‘La parole’ 285, ‘Le théâtre’ 367)

There is one Power, divided into upper and lower, begetting itself, increasing itself, seeking itself, finding itself, being its own mother, its own father [...] its own daughter, its own son [...]. (Gecit. in Jonas 104)

Zelfschepping laat toe om de methode van de verkeerdheid beter te verstaan. Op dit punt kan het verschil worden aangeduid tussen mijn benadering en de poststructuralistische. Zoals blijkt uit hun formuleringen, begrijpen Deleuze, Guattari en Derrida de idee enkel en alleen op de uiterst radicale manier van de ‘voorafgaandelijke zelfmoord’. Ze zijn er zich niet van bewust dat ze het deel (de filosofisch meest zuivere verwoording van de zelfschepping) aanzien voor het geheel (de zelfschepping als zodanig).

Zoals bleek uit de drama’s van de geest, waarin Artaud vreemd literair materiaal zonder aarzelen vermengde met zijn eigen biografie en zijn

verlangen naar theatralisering ervan, kan zelfscheping ook begrepen worden als een proces dat, uit onvrede met de eigen geschapenheid, zich de vormen van andere schepsels toe-eigent in de eigen conditie. Het gaat dan om appropriatie (eigen-making) veeleer dan assimilatie (gelijk-making). Belangrijk is dat het andere en het eigene zich *op één plaats* verenigen: de nieuwe tekst van de toe-eigenaar.

7.5 De toe-eigeningen van het Théâtre Alfred Jarry

In dit hoofdstuk werd reeds een alternatief voor de poststructuralistische Artaud aangekondigd, maar nog niet gerealiseerd. Ik kon al aanwijzen welk element van Artauds oeuvre in de opstellen van Derrida in de schaduw blijft. Dat waren in de eerste plaats de teksten die uitdrukking gaven aan zijn streven naar een exhaustieve ziektebeschrijving, en vervolgens de ruimere categorie van het 'theater van de geest' waartoe deze teksten behoorden. Twee kenmerken van het theater van de geest bleken fundamenteel. Het is een schrijfmethode die verwant is aan de abstracte schilderkunst. Ze hanteert het principe van de veralgemeende overdrachtelijkheid: elk materieel object kan eenderwelk geestelijk fenomeen 'vertolken.' Ten tweede is het theater van de geest gebaseerd op een systematische verkeerdheid. Teksten van andere auteurs worden ontvreemd en als basismateriaal gebruikt voor nadrukkelijk misplaatste invoeringen of herschrijvingen.

In tegenstelling tot Derrida, wens ik de nadruk te leggen op Artaud als de accapareerder van elk andershandig oeuvre. Artaud is een subversieve figuur, maar zijn opstand bestaat uit een toe-eigening en *perversie* van bestaand materiaal. In de termen van het gnosticisme geformuleerd, is het voor mij niet het akosmisme dat centraal staat, of het eeuwige gevecht tussen het absoluut oorspronkelijke individu en de 'altijd-reeds' inauthentieke werkelijkheid. Ik beklemtoon het metatraditionele, parasitaire discours van het gnosticisme. Ook dat element is sterk aanwezig bij Artaud, zoals in de voorgaande onderdelen werd gedemonstreerd. Op het einde van dit hoofdstuk zal ik zijn perverterende methode kunnen bespreken op hetzelfde abstracte niveau als Derrida (zie 7.7). De aard van mijn argumentatie vereist dat het sabotagewerk eerst in detail wordt behandeld.

Wat zijn de kenbare resultaten van de accaparatie? Nu zal de aandacht niet uitsluitend gaan naar literaire producten, zoals in het vorige onderdeel. Ik ga op zoek naar voorbeelden van *theatrale* parodie en toe-eigening. Er volgt een kort overzicht van de geschiedenis van het Théâtre Alfred Jarry (in het vervolg TAJ), het eerste theaterproject van Artaud. Bijzondere aandacht gaat uit naar de manier waarop Artaud en zijn medewerkers de bestaande toneelconventies geweld aandeden.

Tussen juni 1927 en januari 1929 maakte het TAJ vier producties, telkens geregisseerd door Artaud. De repetitieperiodes waren uiterst kort, omdat de meeste spelers voltijds geëngageerd waren bij andere gezelschappen. Er werd enkel gespeeld in het laagseizoen (juni of januari) wanneer een goedkope zaal kon worden gevonden. Geen productie werd meer dan drie avonden opgevoerd. De volgende presentatie van de TAJ-episode is een uitbreiding op de bestaande historische studies, waartoe Thévenin ongetwijfeld de voornaamste bijdrage heeft geleverd (Artaud, *OC* 2: 307-333). Vele andere auteurs hebben op haar onderzoek verdergebouwd (Béhar, *Étude* 227-265; Fock 2: 93-146; Grimm, *Theater* 269-300; Han; Matthews 147-154; Swerling 184-188; Virmaux en Virmaux, *Bilan* 28-33). Ten slotte moeten ook de memoires van Robert Aron bij het onderzoek betrokken worden (*Fragments* 76-92), en Artauds lezing uit 1936 over 'Le Théâtre d'après-guerre à Paris' (8: 182-183).

7.5.1 *Les Mystères de l'Amour* (Vitrac)

Van de drie korte stukken die tijdens het eerste avondprogramma werden vertoond (1 en 2 juni 1927), is enkel het derde voldoende gedocumenteerd voor een analyse: *Les Mystères de l'Amour* van Roger Vitrac. Dit 'surrealistische drama' (Vitrac 2: 7) verstoort op vier verschillende niveaus de perceptie van de toeschouwer.

Eerst op een strikt surrealistische manier. De dialogen zijn doordrongen van de 'hoogste graad van willekeur' die Breton in het *Manifeste du surréalisme* (1924) had aangewezen als het watermerk van alle surrealistische beelden (Breton 1: 338; vgl. Hocke 14, 90). Vitrac laat bijvoorbeeld het mannelijke hoofdpersonage, Dovic, een klassieke liefdesverklaring brengen aan Léa, maar na elke zin slaat of schopt de minnaar zijn geliefde.

Ten tweede blijkt de narratieve fundering van de dialogen onstabiel. De fictieve wereld van *Les Mystères* lijkt eenvoudig gestructureerd rond het koppel Patrice en Léa plus de vroegere minnaar Dovic. Maar deze constructie wordt al snel neergehaald doordat figuren uit de actualiteit komen binnengewandeld, zoals Mussolini of Lloyd George, zonder enige narratieve of allegorische voorbereiding. Wanneer aan het einde van het eerste tableau de auteur van het stuk zelf een toelichting zou moeten geven, onttaardt het 'stuk in het stuk' bijna onmiddellijk in een parodie van een bekende wasmiddelandvertentie (Vitrac 2: 23-24; Béhar, *Vitrac: Théâtre* 61; *Réprouvé* 234).

Op de derde plaats wordt het dramatische weefsel van de tekst regelmatig opengescheurd. Elke scène is gebaseerd op een herkenbare dramatische situatie, telkens binnen de sfeer van de liefde: de ontmoeting tussen de twee geliefden, de gelukwensen van de vrienden bij de verloving, de confrontatie met de vroegere minnaar, het diner bij de ouders van de jongeman. Maar de herkenbaarheid wordt keer op keer gekelderd door een bevreemdende wending. Tijdens het diner bij de ouders blijft de jongeman bijvoorbeeld in bed liggen, terwijl de vroegere minnaar, verkleed als Lloyd George, zijn plaats aan tafel inneemt.

Ten slotte wordt de destructieve metatheatraliteit ook geoperationaliseerd op het meest materiële niveau: de scenografie, de fysieke verschijning van de acteurs, en hun spel. Artauds regieontwerp is op dit punt onvoldoende gedocumenteerd, maar volgens de speelttekst van Vitrac moet het hele eerste tableau worden gespeeld vóór het neergelaten doek, met de zaallichten aan, in een loge naast het voortoneel. De acteur die Patrice speelt, tracht het publiek op stang te jagen. Hij schreeuwt bijvoorbeeld plots naar een toeschouwer: "Attention! vous allez tomber" (2: 15). Aan het einde van het derde en van het vijfde tableau dient 'de auteur' op scène te verschijnen om het verloop van het drama te bespreken met de personages. (Heeft Vitrac zelf deze rol op zich genomen? In elk geval werden enkel de eerste drie tableaux gespeeld in de TAJ-productie.) Het is bekend dat Artaud de rol van Léa's *vader* aan een actrice van kleine gestalte had toegewezen (Jacqueline Hopstein), en de rol van haar *moeder* aan een grote acteur, Edmond Beauchamp (*OC* 2: 281; Virmaux, A. et le th. 91). Kortom, Vitrac en Artaud hadden een productie bedacht die onophoudelijk de toneelwetmatigheden van het Parijse theater op scène citeerde.

7.5.2 *La Mère (Pudovkin) en Partage de Midi (Claudel)*

Ook de tweede soirée van het TAJ, op 14 januari 1928, omvatte meerdere onderdelen. Na de vertoning van de Sovjetfilm *Mat (De moeder)* van Vsevolod Pudovkin, 1926), die de censuur verboden had, was de opvoering aangekondigd van “un acte inédit d’un écrivain “notoire” joué sans l’autorisation de l’auteur” (OC 2: 282). Op het eerste gezicht lijkt het eenvoudig deze avond te reconstrueren als het soort schandaalvoorstelling dat ‘klassiek’ was geworden sinds *Hernani* (Victor Hugo, 1830) of *Ubu roi* (Alfred Jarry, 1896). (Over de schandaalvoorstelling als een ‘type’, zie Berghaus, *Avant-G. Perf.* 38; Senelick 24).

Wanneer Artaud na de voorstelling onthult dat het ging om het derde bedrijf van *Partage de Midi* van Paul Claudel (1906), gooit hij er nog eens bovenop dat diezelfde Claudel “un infâme traître” is (gecit. door Aron, ‘Francs-tireurs’). Daarmee lijkt het schandaal compleet. *Partage de Midi* was een sterk autobiografisch stuk, dat Claudel op een erg kleine oplage had laten drukken. De 150 exemplaren werden enkel aan vrienden uitgedeeld. Op de ommezijde van de titelpagina stond: “Interdiction absolue de reproduire.” Enkele extracten werden gepubliceerd in het tijdschrift *Amitié de France* (Petit en Hirschi 16). Pas in 1946 zou de schrijver het vrijgeven voor publicatie. Het is onduidelijk op welke manier het stuk in de handen van het TAJ belandde (vgl. Béhar, *Réprouvé* 139 en Aron, *Fragments d’une vie* 84). De complexe houding van Claudel tegenover zijn stuk werd gedetailleerd geschetst door Gérald Antoine (Claudel, *Partage* [1994] 24-26, 286-287).

Al deze gegevens lijken de voorstelling op één lijn te brengen met het surrealistische pamflet tegen Claudel van 1 juli 1925 (*Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon*, herdrukt in Pierre et al. 50). Ook Vitrac en Artaud hadden dit pamflet ondertekend. Claudel werd erin afgerekend op zijn dubbele positie als succesvolle koloniale diplomaat én roemrijk dichter des vaderlands. Wanneer Artaud hem drie jaar later op scène uitmaakt voor verrader, dan lijkt dat opnieuw een surrealistische beschuldiging aan het adres van de burgerlijke dichter, vanuit een doctrine die literatuur begrijpt als een instrument van de revolutie. Breton reageerde prompt met een verzoeningspoging in de richting van het TAJ. Luttele jaren voordien had hij de bezielers ervan nochtans uit de surrealistische

beweging geëxcommuniceerd. In maart 1928 mag Artaud opnieuw in *La Révolution surréaliste* uitschreeuwen, wat hij vindt van “cet obscène Claudel” (Artaud, OC 3: 145-147).

Dat alles vergemakkelijkt de interpretatie dat de toe-eigening van Claudels tekst een typische avant-gardistische transgressie zou vormen, in de betekenis van een schandaalkunstwerk (Virmaux en Virmaux, *Bilan* 29-30; Béhar, *Étude* 243). De literaire diefstal past perfect in het TAJ-programma. Meermaals verklaarden de inrichters dat ze principieel geen respect hadden voor auteurs of teksten (Artaud, OC 2: 20, 29, 35, 40, 54; 3: 132; vgl. Graver, ‘Artaud and the Authority of Text’; Duvert). Bovendien betekent de productie een schending van de gangbare opvoeringspraktijk, want met of zonder respect was er in de eerste helft van de twintigste eeuw sowieso geen sprake van Claudel op de professionele Franse scène (Touchard 1395). Ten slotte zou de hypothese van de schandaalvoorstelling verklaren waarom een deel van het publiek de opvoering opvatte als een bewuste parodie op Claudel. De acteerstijl had daartoe aanleiding gegeven:

Grands gestes, avec torsion brutale des personnages; déclamations vives allant jusqu’aux cris. Ces acteurs mettaient surtout d’énormes différences entre diverses phrases ou membres de phrases du même texte; or, ce à quoi ils voulaient donner de l’importance semblait brutal et excessif; tout ce qu’ils négligèrent semblait maniéré. (Prévost 243)

Vreemd genoeg is er weinig bevestiging voor deze hypothese te vinden in de teksten van Artaud. Integendeel, in hetzelfde artikel voor *La Révolution surréaliste* geeft hij expliciet aan dat hij Claudels tekst *niet* wou bespotten. De technieken die hij toegepast had op de tekstzegging betekenden helemaal geen vervorming. Het zijn technieken “qui ont un sens naturellement, mais qui n’est pas pour les porcs” (OC 3: 132). In een brief aan de hoofdrolspeelster, Génica Athanasiou, beklemtoont hij dat het stuk niets minder is dan “un des chefs-d’œuvre contemporains” (*Lettres* 281).

Op zoek naar een alternatieve interpretatie van Artauds toe-eigening van de Claudeltekst, vallen er drie grote redenen aan te geven waarom precies *Partage de Midi* zo aantrekkelijk kon geweest zijn voor de jonge regisseur.

De eerste twee redenen kunnen begrepen worden in het kader van Artauds zoektocht naar nieuwe dramatische teksten. Al in het eerste programma van het TAJ wordt aangekondigd, dat stukken zoals *The Revenger's Tragedy*, Strindbergs *Le Songe* en twee korte toneelteksten van Jarry zullen worden opgevoerd (2: 21). Ook *Partage de Midi* was waarschijnlijk als drama onherkenbaar voor een groot deel van het Parijse publiek. Het symbolisme had weliswaar al vanaf 1890 een belangrijke poging ondernomen om het Franse drama te vernieuwen, maar het had dat niet op grote schaal kunnen doorzetten. Pas na de Tweede Wereldoorlog, wanneer het bijvoorbeeld mogelijk is geworden om Claudel op te voeren in de Comédie-Française (*Le Soulier de satin*, 1943) kan men zeggen dat het Franse theater zich feitelijk heeft opengesteld voor ingrijpende veranderingen op vlak van drama.

De dramatische innovaties van *Partage de Midi* bouwen verder op het symbolisme. De handeling beweegt zich niet naar buiten, onder de vorm van een makkelijk te volgen en doelmatig geconstrueerd handelingsverloop (expositie, conflict, ontknoping). Veeleer gaat het de omgekeerde weg. Als er al handeling is, dan volgt ze uit de vaak contemplatieve en lyrische spraak van de personages. De handeling gaat 'naar binnen'. Ze betreft het innerlijke leven van de personages.

Een tweede reden die *Partage* uniek maakt als toneeltekst, is de bewust onvoltooide integratie van twee discrepante taalregisters. De lyrische en beeldrijke taal slaat geregeld om in een harde en seksueel gewelddadige toon (bv. Claudel, *Théâtre* 985-986, 1036, 1044). Met de wanverhoudingen uit Artauds drama's van de geest in gedachten, valt zijn sympathie voor zo een schrijfwijze te verstaan.

Het derde kenmerk van *Partage* dat Artaud moet aangetrokken hebben, is de manier waarop Claudel omgaat met dramatische transgressies. Binnen het kader van dit onderdeel begrijp ik de uitdrukking strikt in de eerste betekenis van het woord, dus als dramatisch conflict (zie 1.2). Daarbij moet men ook de argumentatie over de veralgemening en hypertrofie van het dramatische conflict in het achterhoofd houden (hoofdstuk 6).

In het derde bedrijf van *Partage de Midi*, door de regisseur afgesneden van de eerste twee bedrijven, had Claudel het dramatische conflict van

zijn stuk onder de meest geconcentreerde en schrille vorm uitgedrukt. De handeling speelt zich af in een koloniaal landhuis te China, dat net de bestorming van een woedende meute heeft doorstaan. Als diplomaat was Claudel van nabij betrokken bij de Bokseropstand uit 1900. In het stuk vormt deze rebellie tegen het kolonialisme de achtergrond van dreigende vernietiging voor Ysés tweevoudig overspelige relatie met Amalric. Terwijl de schreeuwen en trommels van een Chinees theater in de verte weerklinken, heeft Amalric het huis gedynamiteerd in afwachting van de laatste, beslissende aanval. Ook in de eerste dialoog is het naderende cataclysme aanwezig dat de westerse kolonisten zal verzwelgen.

Het is ironisch hoe sterk de situering van Claudels drama parallel loopt aan de twintig jaar later geschreven teksten van de surrealisten. Zij dromen van een totale vernietiging van de westerse cultuur en een daaropvolgende renaissance vanuit het oosten. Deze parallel zal verderop zijn waarde tonen, wanneer het cruciale punt aan de orde is waarop Artaud en de overige surrealisten divergeren. Ik signaleer kort de voornaamste gegevens omtrent hun gemeenschappelijke fixatie op het oosten. Het visioen van de annihilatie van het westen manifesteerde zich het hevigst in de teksten die Artaud schreef voor *La Révolution surréaliste* van 15 april 1925 (herdrukt in OC 1^{**}: 38-44; zie ook de volgende passages bij Breton zelf: OC 2: 280, 293-294; Pierre et al. 54-55). Het boek *Orient et Occident* (1924) van René Guénon had een bijzondere betekenis voor Artaud. Hij kende het reeds in 1925 en zal er (foutief) uit citeren in 'La Mise en scène et la Métaphysique' (1^{**}: 124, 4: 43). (De betekenis die het oosten had voor de surrealisten in 1925 werd reeds grondig geanalyseerd door Goodall [135], Bonnet, Bonardel en in het bijzonder Barry.)

Toevallig genoeg zou de droom over de annihilatie van het westen door de superieure oosterse beschaving, zijn felste uitdrukking vinden in de *Lettre ouverte* gericht tegen Claudel de diplomaat-dichter:

Nous souhaitons de toutes nos forces que les révolutions, les guerres et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale dont vous défendez jusqu'en Orient la vermine [...].
(Pierre et al. 50)

Terug naar Claudels stuk. In het vervolg van het derde bedrijf staat niet de culturele metamorfose centraal, maar de zelfvernietiging en de transfiguratie van de personages. De eerste minnaar van Ysé, Mesa, dringt het landhuis binnen en wordt neergeslagen door Amalric. Het koppel besluit hem voor dood achter te laten in de gedynamiteerde woning. Ysé kan geen woord van verdriet opbrengen voor haar vroegere geliefde, noch voor haar pasgeboren kind dat net overleden is, mogelijk door haar eigen hand. Haar laatste “*éclat de rire*” die men hoort wanneer ze het huis ontvluchten, slaat om in hysterie (Claudel, *Théâtre* 1049).

De schrille lach vormt de auditieve vertaling van het toppunt van hun wetteloosheid, die nu zal gecontrasteerd worden met het ‘hooglied’ dat Mesa uitspreekt nadat hij weer tot bewustzijn is gekomen en, nog steeds in afwachting van de imminente ontploffing, getuigen wil voor God. Ysés terugkeer voltooit de voorbereiding van hun beider verlossing, niet langer “*condamnés l’un à l’autre*” als overspelige geliefden op aarde, maar “*qui consentent l’un à l’autre*” tijdens het huwelijk van hun zielen (zoals Claudel het verwoordt in het voorwoord tot de heruitgave van 1948 [*Théâtre* 1339]). Diametraal tegenovergesteld aan haar hysterische lach, verschijnt Ysé nu voor Mesa “*toute blanche dans le rayon de la lune*” (1060-61), berustend in de explosie die hen zal verzoenen.

Of het nu bewust gebeurde of niet, de encenering van Artaud heeft in elk geval het verlossingsmechanisme gedwarsboomd waarmee *Partage* wordt afgesloten. Hij laat de eerste twee bedrijven gewoon weg, waardoor de schrille toon van het derde bedrijf als een bom moet zijn ingeslagen. Claudel had zijn drama zo geritmeerd, dat de eerste bedrijven alles in gereedheid brengen voor de transgressies van het derde deel, zonder dat ze zelf getekend zijn door het geweld van het naderende conflict. Vooral in het eerste bedrijf wordt er gecommuniceerd dat de personages zich op een breukvlak bevinden in hun leven, terwijl het lyrische taalgebruik geen sporen draagt van deze onrust. Alles wankelt, maar in de dramatische vorm wordt men geen beving gewaar.

De keuze van Artaud om enkel het derde bedrijf te spelen betekent een brutale cesuur in de zo fijn afgestelde ritmering van de bedrijven. De eerste twee bedrijven worden als het ware ‘vervangen’ door de filmvertoning van

Mat, de socialistische film die uiterst wrang eindigt met een ongestrafte politiecharge op een onschuldige groep stakers. Wanneer Claudels strakke en gesloten dramaturgie zo ingrijpend wordt herspeeld, is het nog maar de vraag wat er overblijft van de finale verlossing.

In de tweede plaats werd het taalregister van de laatste twee scènes, dat sterk herinnert aan de katholieke eredienst en in het bijzonder aan de biecht, aangetast door Artauds regie. Het publiek dacht aan een parodie op Claudel, omdat de acteurs hun tekst niet op een aangepaste, liturgische wijze declameerden. Integendeel, hun spel was getekend door allereerste “cris”, “gémissements”, “contorsions” en “plaintes” (Artaud 2: 54). Jean-Pierre Han heeft gesuggereerd dat de acteurs André Berley en Henri Crémieux de rollen kregen toebedeeld van Amalric en Mesa, in plaats van vice versa, wat fysiek gezien de voor de hand liggende keuze was geweest (Han 12). Zo een omgekeerde casting herinnert aan *Les Mystères de l'Amour*, waarin de rollen van Léa's vader en moeder respectievelijk aan een kleine actrice en een grote acteur werden gegeven.

De verschillende verstoringen ten aanzien van de speeltekst die Artaud had ingevoerd, kunnen een nieuw licht werpen op het ‘schandaal’ van de voorstelling zelf. In eerste instantie maken ze het probleem nog duisterder. Waarom zou Artaud precies de auteur van een ‘hedendaags meesterwerk’ uitschelden voor “un infâme traître”? Anders gesteld: waarom zou het TAJ van alle mogelijke stukken net een werk opvoeren van een verfoeide vijand? Per slot van rekening was er al een ganse verzameling surrealistisch drama voorhanden:

- 1- De theaterstukken van vereerde voorgangers, zoals Apollinaire, Jarry en Roussel.
- 2- De ‘presurrealistische’ teksten uit de Parijse dadabeweging (zoals *S'il vous plaît* en *Vous m'oubliez* van Breton en Philippe Soupault, beide uit 1920).
- 3- De surrealistische stukken uit de periode 1924-1930, na de publicatie van het *Manifeste du surréalisme*, en voornamelijk geschreven door Louis Aragon, Vitrac en Artaud zelf. (De problemen van de notie ‘surrealistisch theater’ worden besproken door Grimm, Theater en Béhar, *Étude*).

Artaud en Vitrac negeerden dit hele corpus, inclusief hun eigen werk, en stortten zich op de ‘verrader’ Claudel. Volgens de versie van Robert Aron, die mee het TAJ had opgericht maar zich er later van distantieerde, was Artauds luidruchtige interventie op de scène bedoeld als een protest tegen de ‘opsluiting’ waartoe Claudel zijn eigen werk had veroordeeld. Ze interpreteerden het opvoeringsverbod als een “trahison contre l’esprit”. Dat plan schijnt Artaud vergeten te zijn, wanneer hij het toneel besteeg. Hij leek zich in een trance te bevinden waarin hem volgens Aron enkel nog het woord “trahison” voor de geest stond. Vandaar zijn bizarre, ‘schandelijke’ verklaring:

La pièce que le Théâtre Alfred Jarry a bien voulu jouer devant vous ce soir est *Le Partage de Midi*, de Paul Claudel, ambassadeur de France aux Etats-Unis, qui est un infâme traître. (Gecit. in Aron, ‘Les Francs-tireurs’)

Het probleem kan alleen worden verhelderd, door te erkennen hoe diep de scheur van Artauds tweespalt reikt. Zijn *Partage de Midi* is een fundamenteel onstabiele opvoering. Het is niet mogelijk om de toe-eigening van Claudels tekst door het TAJ op één lijn te plaatsen met de drieste aanslag van de surrealisten drie jaar eerder, in de *Lettre ouverte à M. Paul Claudel*. Die brief maakte deel uit van een ‘echt’ avant-gardistisch schandaal. Hij behoorde namelijk tot een antagonistisch geconcipeerde campagne. Het pamflet werd verspreid op het berucht geworden banket ter ere van Saint-Pol-Roux, dat eindigde in een veldslag (2 juli 1925). Naïef genoeg stelden de revolutionaire surrealisten zich diametraal op tegenover de burgerlijke dichter Claudel.

De keuze van Artaud was om precies deze tegenstelling te perverteren. Een bedrijf van de katholieke, burgerlijke auteur Claudel werd op een surrealistische scène gebracht. Hij kon met geweld de surrealistische deugd bij uitstek – te ‘leven in een huis van glas’ – opdringen aan het autobiografische werk van Claudel. In de poëtische bemerkings die voorafgingen aan *Nadja* (1928), had Breton uitgelegd wat deze deugd betekende. Hij verwierp het bedrog dat inherent was aan de romankunst: gebeurtenissen en mensen uit het leven van de auteur worden gemaskeerd aan de hand van fictieve namen. De esthetische en zelfs morele superioriteit

van *Nadja* was erin gelegen dat Breton enkel over zichzelf schreef en volstrekt oprecht was (Breton *OC* 1: 650-651, vgl. 314-316). In de 'Introduction au discours sur le peu de réalité' (1925) had hij het principe al verheven tot een ethische regel voor de surrealisten:

La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. 'Parlez pour vous, lui dirai-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur de pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires; livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros.' (2: 266)

Artaud droeg het principe van het glazen huis hoog in het vaandel. Dat kwam al aan het licht toen zijn overtuiging besproken werd dat een acteur zichzelf steeds 'op het spel moet zetten' (zie 5.1.4). Wanneer Jacques Rivière hun correspondentie wil publiceren onder gefingeerde namen, tekent hij protest aan: "Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie [...]?" (1*: 40). Claudels absolute weigering om *Partage* te laten publiceren of opvoeren, staat lijnrecht tegenover het principe van het glazen huis. Artaud negeerde de negatie en transformeerde Claudel voor één avond in een surrealist. Op één enkele plaats, de scène van het TAJ, verenigden zich zonder hoop op verzoening de ongelijksoortige stemmen van Breton, Claudel en Artaud zelf.

Dit mechanisme had hij reeds ingezet bij 'Le Jet de sang'. Artaud parodieerde daarin het stuk 'La Boule de verre' van Salacrou. Die zou de surrealistische technieken op een te gemakkelijke manier hebben gebruikt. Artaud valt de would-be surrealist aan, door hem via parodie een les in surrealisme te geven (Bongiorno 56-59).

Deze analyse van *Partage de Midi* zou nog kunnen aangevuld worden aan de hand van de derde TAJ-productie: de Franse première van August Strindbergs *Ett drömspel* (1901) in de vertaling van de auteur zelf (*Le Songe*, 2 en 9 juni 1928). De problemen zijn gelijkaardig. Opnieuw moet Artaud zich verhouden tegenover een dramatisch verlossingsmechanisme,

hoewel er ditmaal geen sprake is van een transcendente verlossing. Er komt ook een tweede TAJ-schandaal ten gevolge van een hevige ruzie met de surrealisten (Crombez, 'Artaud the Parodist' 38-40). In elk geval is ook Artauds houding tegenover Strindbergs tekst, en tegenover de voor één keer gunstige productie-omstandigheden, gekenmerkt door een grote onstabieleiteit.

7.5.3 *Victor ou les Enfants au pouvoir* (Vitrac)

De laatste voorstelling van het TAJ was *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1928), dat gespeeld werd op 24 en 29 december 1928 en 5 januari 1929. Samen met Artaud bestempelde Vitrac zelf zijn stuk als een "drame bourgeois" (Artaud, *OC* 2: 40). Inderdaad was het geschreven volgens het patroon van het uiterst populaire vaudevilletheater (ook bekend als deurenkomedie of boulevardkomedie) dat aan het eind van de negentiende eeuw op een bijna industriële schaal geproduceerd werd. De talloze stukken van auteurs zoals Eugène Scribe, Eugène Labiche en Georges Courteline hadden gezorgd dat er een scherp afgelijnd sjabloon voorhanden was. Rond 1900 was de fakkel overgenomen door Georges Feydeau en Sacha Guitry (zie Gidel).

Victor is een bijzonder soort parodie op deze komedies (vgl. Béhar, Vitrac: *Théâtre* 65-66, 71, 76-78, 80-81; *Réprouvé* 146, 177, 202-204; Connon 600-605; Grimm, *Vitrac* 15-17; Plocher, 'Der verlorene Vater'; Miller). Het stuk maakt gebruik van hun conventionele structuur. Een liefdesaffaire in een burgerlijk milieu zou moeten geheim blijven, maar komt via een snelle opeenvolging van verrassende wendingen toch aan het licht. In de boulevardkomedie gebeurde dit meestal doordat steeds de verkeerde personen op het verkeerde moment door de verkeerde deur liepen.

Dat was niet de enige basis van de humor. De dialogen waren ook doorspekt met straattaal, seksuele dubbelzinnigheden en kleine parodieën. Het voorbeeld bij uitstek is *La Dame de chez Maxim* van Georges Feydeau, gepubliceerd in 1899 en tot 1930 onophoudelijk hernomen in de Parijse schouwburgen. Alle humor komt voort uit de ongepaste verschijning van een danseres uit de Moulin-Rouge in het leven van een welgestelde

dokter. Dat komische contrast wordt maximaal uitgebuit door Feydeau, bijvoorbeeld wanneer hij het wulpse meisje de eerste regels van Boileaus *L'Art poétique* (1674) in de mond legt (Feydeau 742).

Gezien de boulevardkomedie zelf al parodieën bevat, is het logisch dat Vitrac's parodie op een boulevardkomedie actief is op meerdere lagen. Het zijn er drie:

- 1- de auteur vermenigvuldigt de parodistische citaten uit niet-boulevard-genres;
- 2- deze verstoringen worden door Artaud versterkt op het niveau van de opvoering;
- 3- ten slotte keert Vitrac de typische structuur van de boulevardkomedie binnenstebuiten, zodat het genre, via zijn parodie, zichzelf vernietigen kan.

Op het eerste niveau betekent de vermenigvuldiging van parodistische citaten dat *Victor* zich weg van de komedie beweegt, in de richting van harde satire. De negenjarige Victor maakt vulgaire bewerkingen van gebeden (Vitrac 1: 9, 14-15, 67). Hij tast de grenzen van de beleefdheid af wanneer hij als bewijs voor zijn smetteloze reputatie aanhaalt dat “je n'ai jamais introduit mon doigt dans le derrière des petites filles” (11). De bedrogen echtgenoot Antoine, geobsedeerd met de Franse nederlaag in de Frans-Duitse oorlog, citeert uit het hoofd de biografie van een befaamde landsverrader, generaal Bazaine. Daarna hangt hij zich op aan een vlaggenmast, gekleed in de nationale kleuren blauw-wit-rood (27, 31, 82).

Naast geparodieerde spreekwoorden last Vitrac ook flarden surrealistische poëzie in, telkens wanneer Victor in trance gaat. Nadat het verjaardagsfeestje voor zijn zoon is afgesloten, leest Charles Paumelle aan zijn vrouw voor uit de krant, in een futiele poging om wat rust te vinden na Victor's provocaties van het ouderlijke gezag. Vitrac plakt extracten uit de krant in de dialogen. Ook laat hij een dame binnenwandelen uit het avonturenfeuilleton voorgelezen door Charles (59-62). Bij de aankomst van Ida Mortemart, de mooie en rijke vrouw behept met chronische flatulentie, laat Vitrac zijn personages zelfs nadrukkelijk de conventies van de boulevardkomedie becommentariëren (48).

Het bombardement van referenties aan vormen van taalgebruik die niet tot de boulevardkomedie behoren (gebed, encyclopedie, geschiedenis, spreekwoorden, poëzie, journalistiek, dramatheorie) werd door Artaud in zijn regieontwerp onderstreept (Han 18-19). Het vertrouwde, burgerlijke salon werd doorbroken met gedisproportioneerde elementen: een reusachtige verjaardagstaart met enorme kaarsen, en een gigantische palmboom. Het vervreemdingseffect werd benadrukt door lege schilderijkaders die opgehangen waren tussen scène en zaal. Het gezelschap van Artaud en Vitrac versterkte het theatrale effect nog eens, doordat men vele decorelementen gerecupereerd had uit een eerdere productie in dezelfde schouwburg (de Comédie des Champs-Élysées). Het stuk in kwestie was *Le Coup du deux décembre* van Bernard Zimmer, in een regie van Louis Jouvet (zie Heed 62).

Alles lijkt erop te wijzen dat zowel Vitrac en Artaud, door zoveel mogelijk elementen uit het boulevardtheater te accapareren, hun parodie wilden construeren op een zo groot mogelijke schaal. Door een verschuiving aan te brengen in de vorm, kon elk in beslag genomen detail mee het geheel aan het wankelen brengen.

Uit de derde laag van parodie in *Victor* blijkt ten volle hoe Vitrac de burgerlijke samenleving aanvalt met een *reductio ad absurdum* van haar eigen kunstvormen. Het stuk biedt Artaud een nieuwe gelegenheid tot invertering van de casting, gezien het stipuleert dat zowel Victor (9 jaar) als Esther (6 jaar) niet door kinderen mogen gespeeld worden, maar enkel door volwassen acteurs van normale lengte. Inderdaad verwonderen andere personages zich regelmatig over Victors lengte van 1m80, hoewel niemand ooit vragen stelt bij zijn statuut als kind. Deze 'kinderen' zijn Vitrac's voornaamste wapen.

Victor neemt voortdurend volwassen taal op ongepaste manier in de mond. Hij overtuigt Esther om samen een gesprek na te spelen tussen zijn vader en haar moeder, dat het meisje afgeluisterd heeft (34-35). De onthullende scène waarin de kinderen het liefdesspel van de volwassenen nabootsen, terwijl alle betrokkenen toekijken, is zo krachtig dat de resulterende schaamte alle aanwezigen doet verstenen. In een klassieke vaudeville zou de nakende ontmaskering van het overspel lang op voorhand zijn aangekondigd, en dan telkens weer uitgesteld door middel van onverwachte wendingen.

Vitrac daarentegen maakt veel te snel duidelijk waar het werkelijk om gaat in een vaudeville, namelijk seksuele ontrouw.

Daarna blijft hij de toeschouwers met zulke gênante scènes doen opschrikken. Wanneer Antoine kort na de onthulling terugkeert naar het huis van de Paumelles, verwacht men een gewelddadige ontkenning. Eerst leek dit een komisch stuk, nu doet alles aan een drama denken. Maar de climax van deze dramatische ex-komedie komt er niet. Antoines razernij breekt plots af. Hij vertelt Charles dat hij maar een grapje wou maken. De feestvierders lachen geforceerd en maken zich op om te vertrekken. Vitrac heeft de verontrustende situatie tot rust gebracht op een hoogst verontrustende manier.

Zulke plotse stemmingswisselingen creëren ‘zones’ van pseudotragische spanning binnen het kader van een weinig om het lijf hebbende boulevardkomedie. De personages blijven zich echter even onnozel gedragen als de boulevardkomedie voorschrijft. De hevige en snel opeenvolgende gebaren die Artaud aan zijn acteurs opgelegd had, moeten deze onbepaalbaarheid nog verhoogd hebben (Han 23; Heed 68-69).

De destabiliserende totaalparodie van *Victor* verschilt duidelijk van de kleinschalige parodieën die ook conventionele boulevardkomedies typeerden. Tegelijk was totaalparodie wel degelijk een onderdeel van de rijke Franse dramatische cultuur in de negentiende eeuw. Seymour Travers heeft parodieën aan het licht gebracht zoals *Traversin et Couverture* (Labiche en Varin, 1850) op Lamartines *Toussaint-Louverture* (1850), of *Ruy-Black* (Charles Gabet, 1872) op Hugo's *Ruy Blas* (1838) (zie Travers, *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies*). Toch verschillen ook deze totaalparodieën wezenlijk van *Victor*. Ze zijn betrokken op één welbepaald drama, of ten hoogste een specifiek genre (zoals romantisch drama of melodrama). Dit is een *gesloten relatie*: de parodie kan enkel betrekking hebben op het geparodieerde stuk of genre. Dat wordt bevestigd door de bevinding dat de parodieën op het melodrama, bijvoorbeeld, een even succesvol en welgedefinieerd genre vormden als het melodrama zelf (Travers, ‘The Melodrama’).

Artauds productie van *Victor*, daarentegen, breekt voortdurend de parodistische relatie open, die het aanvankelijk met de boulevardkomedie was

aangegaan. Ten eerste worden de conventies van een parodie verstoord. De komedie wordt niet vervormd tot een geparodiëerde komedie, of een komedie in tweevoud, maar bijna tot een tragedie. Ten tweede vervallen de grenzen van het doelwit al snel. Er wordt even fors uitgehaald naar vaudeville als naar etiquette, gebed of militaire geschiedenis. De parodistische relatie is niet langer gesloten maar *open*. Het vervormende gebaar van de bewerkers lijkt zich oneindig uit te breiden, zodat geen enkele conventie uit de letteren of het dagelijkse leven nog veilig is.

7.5.4 Manifesten en onverwezenlijke plannen

Het overzicht van het sabotageproject kan worden afgesloten met een bespreking van de niet-verwezenlijkte plannen van het TAJ, aangevuld door de uitspraken in de manifesten. Tegen het einde van 1929, wanneer het TAJ op het punt staat uiteen te vallen, doet Artaud een opmerkelijk voorstel aan Yvonne Allendy, de echtgenote van dr. René Allendy die de onderneming op organisatorisch en promotioneel vlak had ondersteund.

Hij heeft de idee opgevat om het TAJ nieuw leven in te blazen aan de hand van een opvoering "*hors série*" (OC 3: 168). Verrassend genoeg wenst hij een klassiek en populair melodrama te produceren: *Trente Ans ou la vie d'un joueur*, van Victor Ducange (1827). De originaliteit van het plan is gelegen in zijn dooreenhaspeling van de geografische en sociale stratificatie van het Parijse theaterleven (vgl. Carlson, 'Theatre Audiences' 88). Artaud wil het stuk produceren in het Théâtre de Belleville, een volkse schouwburg voor operette en melodrama in de vermaakswijk Belleville. Dat zou "un mouvement d'un snobisme inouï" moeten creëren in twee richtingen (OC 3: 168). Het vooruitstrevende en aristocratische publiek van het avantgardistische TAJ zou zich, in een weinig trendy schouwburg, vermengen met een volks melodramapubliek.

Binnen het perspectief van zo een verbasterende methode valt ook het laatste TAJ-pamflet te situeren, polemisch getiteld *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (1930). Om de weerklank van de producties te illustreren stellen Artaud en Vitrac collages van recensies samen (2: 50-53, 59-66). Door zoveel mogelijk overeenstemmende én elkaar tegensprekende

stemmen naast elkaar te plaatsen, ontstaat een kakofonie waarin de recensenten elkaar als marktventers overschreeuwen. De collage dwingt de recensies ertoe, de daad van het recenseren zelf belachelijk te maken. (Er worden ook opmerkingen tussengevoegd bij monde van Jarry's personage Père Ubu, waarmee de auteurs zich wreken op Bretons verwijten in het *Second manifeste du surréalisme*. Vergelijk Artaud, OC 2: 64-65 met het origineel in Breton, OC 1: 789.)

In essentie is deze schrijfstrategie theatraal, of beter: *mimisch*. Die term werd door Walter Benjamin gebruikt om de werkwijze van de Weense satiricus Karl Kraus te omschrijven, in diens eenmanspublicatie *Die Fackel* (1899-1936) (Benjamin 2: 346-348, 362-363). Eenvoudigweg door zijn tegenstanders in een dissonante context te citeren, onthulde Kraus de tegenspraken en stompzinnigheden van hun diepste overtuigingen. Zoals een mimespeler nam hij vliegensvlug de meest verscheiden gezichten en stemmen aan. Net zoals Artaud voortdurend in de weer was, om de 'plaats van spreken' in te nemen van andere auteurs, recensenten en regisseurs.

De algemene strategie van het TAJ is een ontwrichting van de conventionele *plaatsen* (van spreken, van tonen, van kopen) van de kunst. Het is dus de typisch avant-gardistische methode van de delokalisering (vgl. Bürger, *Theorie der Avant-Garde* 77; Berghaus, *Avant-G. Perf.* 15-16). Het TAJ was in de weer met het in de war brengen van de heersende conventies inzake rolverdeling, acteren en enscenering; ze mismeesterden bestaande dramateksten; ze wilden verschillende schouwburgtradities door elkaar halen; en ze vielen de gerespecteerde stem van de recensent aan.

Le Théâtre Alfred Jarry [...] se propose par des *moyens spécifiquement théâtraux* de contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France. (Artaud, OC 2: 39)

7.6 Het surrealisme en de kwestie van de techniek

De ontwrichting van de plaatsen van de kunst is in essentie een avant-gardistische, en zelfs meer bepaald een surrealistische werkwijze. Vanuit de geschiedenis van het surrealisme, en in het bijzonder vanuit de reflecties

van André Breton, kan licht worden geworpen op Artauds bijzondere positie. Waarom wenste Artaud juist het aantal kleine omwentelinkjes te maximaliseren? Wat is de zin van de doorgedreven destabilisering? Waartoe de talrijke, kleine, arbeidsintensieve sabotage-acties die hij met het TAJ ondernam? Ten slotte, om welke redenen kregen zijn bij uitstek surrealistische interventies zoveel tegenwind van de surrealisten zelf?

In dit onderdeel wordt de surrealistische opzet van destabilisering of ‘demoralisering’ onderzocht. Ik zal tonen hoe dit een hoogst problematisch punt is in de poëtica van Breton. Daarmee zal ook duidelijk worden waarom het voor Artaud net zo een cruciale onderneming is. Gewapend met een beter inzicht in Artauds bedoelingen, kan ik een scherper alternatief formuleren voor de benadering van Derrida.

7.6.1 Bretons weigering van de techniek

De boeken en de kunstwerken van het surrealisme leggen steeds opnieuw getuigenis af van hun ontwrichtende methode. Op de meest eenvoudige manier werd die methode belichaamd in de talige discrepanties van de *écriture automatique*, de *cadavres exquis*, het droomrelaas of de nonsensdialogen (zie de vele voorbeelden in het *Manifeste du surréalisme* of in de twaalf nummers van *La Révolution surréaliste* [1924-1929]). Het surrealisme laat zich aanvankelijk niet enkel kennen als een filosofisch en maatschappelijk vernieuwende beweging, maar ook precies als een ongeziene omwenteling in de *techniek* van de kunst.

Dat staat in scherp contrast tot Bretons bewuste weigering om na te denken over alles wat ruikt naar techniek of stijl. “Je me hâte d’ajouter que les futures *techniques* surréalistes ne m’intéressent pas” (1: 344, vgl. Tzara 140). Zijn weigering staat in direct verband met de aanvangsconceptie van het surrealisme, zoals ze tot uitdrukking kwam in het eerste en het tweede manifest (resp. 1924 en 1929) en in andere programmatische teksten zoals *Au grand jour* (1927).

Het verband kan negatief worden uitgedrukt. Breton concentreert zich op een essentialistische definitie van het surrealisme, en van de daaronder

geklasseerde geestesverschijnselen. Zo wordt waanzin door hem niet geïnterpreteerd als een reeks ongewone gedragingen en de achterliggende waanbeelden. Het staat, integendeel, voor de eis van een radicale vrijheid van de verbeelding. Het sociaal onaanvaarde gedrag van de waanzinnige is in die logica slechts een nevenverschijnsel (in het *Manifeste* [OC 1: 312-313]; vgl. de ‘Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous’ [Pierre et al. 39-41] en het voorwoord tot *Nadja*).

Insgelijks voor de droom. Die leest hij niet als een nachtelijke heropvoering van alledaagse feiten vermengd met fantastische motieven, noch, in de freudiaanse interpretatie, als een vertaling van onderbewuste spanningen en (seksuele) driften. De droom vat Breton hoofdzakelijk op als een toegangspoort tot de “surréalité”, of de droomwerkelijkheid als zodanig (OC 1: 318-320).

Ten slotte is de definitie van het surrealisme als *écriture automatique* in zijn geheel erg antitechnisch opgesteld. Het gaat er juist om zo weinig mogelijk (bewuste) techniek in de weg te laten komen van deze ‘nieuwe, zuivere uitdrukkingwijze’. Het doel ervan is om “le fonctionnement réel de la pensée” aan het licht te brengen (1: 327-328, 782).

Bijgevolg zingt Breton de lof van de surrealistische literatuur als van een *antiliteraire literatuur*. Het is een literatuur die ‘het reële functioneren van het denken’ wil zien oplichten in de taal, die dus wordt opgevat als een verzameling van volledig uitgepuurde en transparante tekens. Ten tijde van de polemiek rond de toetreding van de surrealisten tot de Parti Communiste de France gaat de ‘gezuiverde’ beweging (Breton, Péret, Unik, Éluard en Aragon) zo ver te schrijven: “la besogne littéraire est une sale besogne que nous avons jamais assumée nulle part” (1: 932).

De bijbehorende antipoëtica is een zo naïef mogelijke semiotiek, waarbij de schrijver niemand méér is dan de toevallig schrijvende: een registratieapparaat. “Il n’est plus question ici d’une poétique: nous donnons le produit de la pensée pour ce qu’il vaut” (1335). Elke maatschappelijk ingebedde techniek van de schrijver wordt weggeschroeid, ten voordele van het geschrift als reine en onthechte manifestatie van een bovenmenselijk denken. Daarbij gaat het expliciet om een geloof (328) en om een openbaring: “*la voix surréaliste*, celle qui continue à prêcher à la veille de la

mort et au-dessus des orages” (329; vgl. de passage in het *Second manifeste* over de inspiratie, 1: 807, 809). Over Éluards bundel *Capitale de la douleur* wordt opgemerkt (1926):

[L]e choix que Paul Éluard impose à tous et qui est celui, merveilleux, des mots qu’il assemble, dans l’ordre où il les assemble – choix qui s’exerce d’ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu’il exerce. (2: 297-298)

Zoals Henri Béhar heeft opgemerkt, kon Breton zich veel beter verzoenen met de geringe financiële inspanning – en dus maatschappelijke compromittering – die vereist was om een boek te publiceren of om een schilderij te maken, dan met het uitgebreide productienetwerk dat theater en film met zich meebrachten (*Étude* 24-30, 228-229). Vanuit die optiek kan men de veroordeling van het TAJ door de surrealisten beter begrijpen, naar aanleiding van de sponsoring van *Le songe* door de Zweedse ambassade. De affaire was trouwens voorafgegaan (en zou gevolgd worden) door gelijkaardige incidenten. Denk aan de veroordeling in 1926 van de schilders Max Ernst en Joan Miró, omdat zij hadden bijgedragen tot de scenografie van een productie van Sergej Diaghilev en de Ballets russes (Pierre et. al 64-65). Of de uiterst vijandige houding tegenover theater- en filmmaker Jean Cocteau. Hoewel zijn producties werden ondersteund door dezelfde aristocratische mecenasen, die bereid waren om hoge bedragen neer te tellen voor Bretons manuscripten (Benaïm 140, 187-246).

Positief kan het verband tussen het surrealistische project en Bretons weigering om na te denken over techniek, uitgedrukt worden als een radicaal-democratische keuze. Ze loopt vooruit op hun latere communistische engagement: “l’écriture mécanique, que j’ai tenu à mettre à la portée de tous” (OC 1: 338, vgl. 334). In het *Second manifeste* blijken de technieken van het surrealistische schrijven namelijk niets meer dan de ‘wetenschappelijke instrumenten’ te zijn voor een *onderzoek* van het onderbewuste. De heldere taal van het bewuste denken is daarvoor ontoereikend. Het is de rol van het dadaïsme geweest om te wijzen op dat tekort. Wanneer men via het bewustzijn iets in taal wil gieten, dan blijkt er steeds in het gesprokene iets extra naar boven te komen, wat de spreker ook wou zeggen maar waarvan hij zich geenszins bewust was. (Breton alludeert waarschijnlijk op Freuds

werk over de lapsus.) Voortdurend wordt de bewuste idee 'getorpedeerd in het hart van de zin die uitdrukking geeft aan het idee' (807).

7.6.2 Het knelpunt van de surrealistische poëtica

Deze 'torpedering van het idee' lijkt de perfecte uitdrukking voor het sabotageproject van het TAJ, dat voortdurend ideeën, verwachtingen en normen activeerde en dan scheef sloeg. Ook voor de andere werken van ontwrichting, zoals de surrealistische tekstproductie, die vaak toe-eigeningen bevat uit vreemde genres (journalistiek, pamflet, psychiatrie, poëzie, drama) lijkt het de aangewezen formule. Aan het begin van het *Second manifeste* had Breton er zelf op gewezen hoe de surrealistische boeken, schilderijen en films eerst argwanend werden bekeken door tijdgenoten. Vandaag zijn het de kunstwerken geworden waarmee ze zich bij voorkeur omringen. Meer nog, het zijn de werken waaraan ze 'de zorg overlaten om hun manier van voelen ondersteboven te keren' (803).

Groot is dan ook de verbazing, wanneer de passage over de 'torpedering van het idee' uitdraait op een missie voor het surrealisme, om een 'spookschip' te construeren dat zou *ontsnappen* aan de torpedering van de bewuste idee door het onderbewustzijn. Voor Breton is de filosofische verkenning van het onderbewustzijn duidelijk een belangrijker opdracht dan de productie, volgens nieuwe technieken, van surrealistische kunstwerken die de heersende conventies in de war trachten te brengen. Die productie kan hoogstens middel zijn tot dat onderzoek. Het onderbewustzijn dient niet via 'torpedering' zijn rechtmatige plaats te verwerven, als een heterogeen element onder de producten van het heldere bewustzijn, maar het heeft integendeel recht op een eigen, beschermde plaats van spreken: het 'spookschip'.

Breton bevindt zich in een patstelling. Het belangrijkste onderwerp van het *Second manifeste* was de onderzoekstaak van het surrealisme en de scherpe afbakening ervan. Afvalligen werden ervan beschuldigd te verzaken aan de *morele* opdracht van het surrealisme. Ze gaven zich over aan een louter surrealistische stijl of techniek: "la poursuite *isolée* de la stupide aventure littéraire", zoals het verdict luidde in het geval van Soupault en Artaud

(Breton, *OC* 1: 789, 806, 815, 928; 2: 290; *Entretiens* 105-106; vgl. Durozoi en Lecherbonnier 265-266).

De valstrik van de stijl is echter een gevaar dat overal loert. Bretons eigen *Nadja* werd in 1928 zowel bij het publiek als bij de recensenten een gigantisch succes (alleen al in dat jaar werd het twintig maal herdrukt). De redacteurs van de *Œuvres complètes* brengen dit in onmiddellijk verband met zijn extreem weigerachtige houding tegenover het grote publiek van enkele maanden later, in het *Second manifeste* (Breton, *OC* 1: 1521). Daar zou hij beweren:

L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'*entrer* si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations.

JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME. (821)

De verduistering van de beweging dient het misbruik tegen te gaan van het surrealisme, als stijl, binnen het grote literaire bedrijf. Het surrealisme als onderzoek moet worden afgeschermd. Maar hoe kunnen de surrealisten met deze houding dan verder 'de menselijke manier van voelen ondersteboven keren', de opdracht die Breton enkele paragrafen eerder had gesteld? Hoe vallen verduistering en drempelverhoging te rijmen met het 'voor iedereen beschikbaar maken' van het automatisch schrijven?

7.6.3 Zichzelf historiseren (een gevalstudie)

De tegenspraak tussen verduistering en algemene verspreiding van de surrealistische methode is aanwezig in de kern van Bretons gedachtengoed. Het is een tegenspraak afkomstig uit de filosofie van de religie. Het surrealisme, dat expliciet een (pseudo)religieuze toon aanslaat, en er niet voor terugdeinst om de concepten van een openbaringsreligie toe te passen op het onderbewustzijn, moet zich ook in het spanningsveld begeven van exoterie versus esoterie, de leer voor het volk versus de leer voor de ingewijden.

Het is de vraag naar de omvang en de kwaliteit van de intimiteit van de openbaring. Welk deel van de leer moet verspreid worden, om de belofte van de leer te verwezenlijken? Welk deel mag niet verspreid worden, om de belofte van de leer niet in het gedrang te brengen? Ook het marxisme zag zich met deze moeilijkheid geconfronteerd. Ze culmineert in het dilemma van berusting versus activisme. Moet de marxist enkel de crisis van het kapitalisme wetenschappelijk analyseren, en op zijn onvermijdelijke ineenstorting wachten? Of actief het ontbindingsproces versnellen, om de komst van de heilsstaat te bevorderen?

Het gaat hier opnieuw om het probleem van de zelfhistorisering: welke functie schrijft de marxist toe aan zichzelf binnen de alles (dus ook hemzelf) omvattende marxistische analyse? Het communistische engagement van de surrealisten aan het eind van de jaren twintig in acht genomen, was het te verwachten dat Breton vanuit die richting zou verstrikt raken in de problemencluster rond de openbaring van de leer. Zijn aarzeling om een gedetailleerde technische studie van de surrealistische werkwijze prijs te geven, vormt een toegepast probleem binnen dit veld. Wanneer hij de verduistering van de beweging bepleit in het *Second manifeste*, dan gebruikt hij een klassiek marxistisch argument inzake de kunst, dat Lev Trotski het duidelijkst onder woorden heeft gebracht in *Literatuur en revolutie* (1924).

In een prerevolutionaire toestand heeft het nog geen zin om te fantaseren over hoe de samenlevingsvorm en de productieomstandigheden van de klassenloze maatschappij er zullen uitzien, gezien de klassenloze maatschappij radicaal zal verschillen van het heden. Dat geldt ook voor de vormen die de proletarische kunst zal aannemen. Strikt genomen is zelfs die uitdrukking op zich tegensprekelijk, want 'kunst' kunnen we voorlopig enkel in de burgerlijke betekenis van het woord begrijpen, waarop het proletariaat nu geen greep heeft. Op het moment dat het wel greep op de 'kunst' zal verkrijgen, is de klassenloze maatschappij reeds een feit. Dan heeft de uitdrukking 'proletariaat' geen betekenis meer. Het enige dat we kunnen verwezenlijken in deze overgangstoestand die de dictatuur van het proletariaat is, schrijft Trotski in 1924, zijn *voorlopige* instellingen, partijen, literaire vormen, ja zelfs afkortingen. Het heeft allemaal "een tijdelijk, barakachtig karakter" (Trotski 71-72).

Wanneer Breton echter in 1933 wordt uitgenodigd, om een toespraak te houden bij de prijsuitreiking van de Wedstrijd voor Proletarische Literatuur georganiseerd door *L'Humanité*, is hij wel gedwongen zijn precaire positie aan het licht te brengen. Binnen Bretons strikt begrepen marxisme was een 'proletarische literatuur' namelijk net als voor Trotski een onding. Tegelijk wenst hij de toenadering tot de Parti Communiste niet in het gedrang te brengen. Het resultaat is een erg dubbelzinnige toespraak waarin Breton, zoals hij zelf signaleert, moet laveren tussen het onderschatten en het overschatten van een 'proletarische literatuur' vandaag (OC 2: 334).

7.6.4 Het omsmeltingsproces van de literaire vormen volgens Benjamin

Het is en het blijft vreemd dat Breton nooit heeft ingezien hoe dicht hij in de buurt kwam van een alternatieve marxistische doctrine die wél rekenschap kon afleggen van kunsttechnieken. Zo zijn er sporen te vinden in zijn werk die de rigueur van bovenstaande doctrine tegenspreken, en zo de marxistische, expliciet literairtechnische beschouwingen benaderen van Walter Benjamin in het opstel 'Der Autor als Produzent' (1934).

Benjamin verdedigt een literair productieproces waarbij consumenten voortdurend zouden aangemoedigd worden om zelf aan de productie deel te nemen. Enkel op die manier kunnen de oude, burgerlijke vormen van literatuur worden overwonnen, die burgerlijke levenshoudingen weerspiegelen en in stand houden. Benjamin denkt expliciet aan de avant-garde, want ook hij suggereert voor het heden een saboterende literatuur, die langzaam het "Umschmelzungsprozeß literarischer Formen" op gang zal brengen (Benjamin 2: 687).

Daarnaast is Brecht zijn referentiepunt voor deze theorie. 'Der Autor als Produzent' laat zich samenlezen met de opstellen die Benjamin aan het epische theater wijdde en met het 'Programm eines proletarischen Kindertheaters' (506-539, 763-769). Bürger benoemt het streven van Brecht, geheel in de lijn van Benjamins theorievorming, als een "Umfunktionierung" van de institutie kunst (*Theorie der Avant-Garde* 124-126). De Russische schrijver Sergej Tretjakov wordt door Benjamin naar voor geschoven als

een voorbeeld van het nieuwe literaire productieproces. Zijn roman *Feld-Herren* (1931) was voortgekomen uit een tweejarig verblijf in een kolchose. In Rusland werden gelijkaardige denkbeelden ontwikkeld door theoretici zoals Boris Arvatov en Tretjakov zelf (zie Bürger, *Theorie* 75; Boehncke 179-180).

7.6.5 Demoralisering

In de hoekjes en gaatjes van zijn vertoog somt Breton een hele resem voorbeelden op van een dergelijk omsmeltingsproces. Hij lijkt zich daarbij niet bewust te worden van het conflict tussen deze manoeuvres, en zijn aan de oppervlakte stijf volgehouden marxisme. Zo stelt hij in een voetnoot bij het *Second manifeste* voor om de realistische roman van binnenuit te perverteren. Bijvoorbeeld door een ontvoeringsscène te beschrijven ‘met de woorden van de vermoedheid’, of een onweer ‘op vrolijke wijze’ (OC 1: 810). In algemenere termen wijst hij in de ‘Introduction au discours sur le peu de réalité’ op de noodzaak, om eens en voor altijd te breken met de natuurbeschrijvingen waartoe het realisme de literatuur heeft veroordeeld. De assemblage zelf van de woorden moet aangetast worden. “Le langage peut et doit être arraché à son servage” (2: 276).

Wat betreft de poëzie, kent Breton aan het procédé zelfs een technische term toe: “la démoralisation” (1: 322). ‘Demoralisering’ is de subversieve methode die aanleiding geeft tot ideeën als de ‘reclame voor de hemel’ uit *Les Champs magnétiques* (1920). In het exemplaar dat geannoteerd werd door Breton voor de verzamelaar René Gaffe, staat de kanttekening: “Ma grande idée d’alors. Une réclame pour le ciel, assez frappante, assez convaincante pour que tous les êtres se tuent” (1: 1152). De idee betekent niets meer of minder dan de vernietiging van het gedicht ten voordele van het reclamepaneel, zoals blijkt uit een brief aan Aragon van 13 april 1919:

Pour moi, la poésie, l’art, cesse d’être une fin, devient un moyen (de réclame). La réclame cesse d’être un moyen pour devenir une fin. Mort de l’art (pour l’art). Démoralisation. Il faut naturellement prendre le mot réclame dans son sens le plus large. C’est ainsi que je menace la politique, par exemple. Le christianisme est une réclame pour le ciel. (1152)

Het is tekenend voor Bretons dubbelzinnigheid wat betreft de technische kwestie, dat hij later precies de idee zal onderbrengen bij de *vergissingen* die aan de ontdekking van het automatische schrijven zijn voorafgegaan (324). Via deze excursie in het vroege surrealisme kan een duidelijk zicht worden verkregen op Artauds sabotageproject. In een lezing uit 1936 over ‘Surréalisme et révolution’ neemt hij namelijk precies het woord “démoralisation” over van Breton om zijn werkwijze aan te duiden (die hij hier gelijkstelt aan de surrealistische methode als zodanig). “Car le secret du Surréalisme est qu’il attaque les choses dans leur secret” (8: 143).

Opnieuw kom ik uit bij het ‘denatureren van de verschijningen’ (6.3.1). Het verschil is dat het nu niet enkel meer gaat om de verschijningsvorm van het geweld binnen de sentimentele, narcotische theaterconceptie, maar om taal en beeld *als zodanig*. De lezing uit Mexico is van uitzonderlijk belang omdat ze precies de felste verwoording geeft voor Artauds haat voor de wet en ‘de Vader’. In het bijzonder voor de wetten van literatuur, theater en kunst. Ze werd dan ook geschreven in het kielzog van Georges Batailles pamflet *Contre-Attaque*, dat gepubliceerd was op 5 januari 1936. Artaud kon nog net een exemplaar meenemen voor zijn overtocht naar Mexico. Het pamflet actualiseert de surrealistische stellingnames uit 1929: de ideeën familie, vaderland en godsdienst moeten worden verwoest (Breton, *OC* 1: 785). Bataille doet dat met een ongeziene felheid. Bijvoorbeeld: “Père, patrie, patron, telle est la trilogie qui sert de base à la vieille société patriarcale et, aujourd’hui, à la chiennerie fasciste” (Bataille 1: 393, gecit. in Artaud, *OC* 8: 142).

Geheel in de lijn van Batailles pamflet betoogt Artaud in Mexico dat het surrealisme eerder een morele opstand was dan een literaire beweging. Een opstand die zich tegen elke vorm van dwang richtte, eerst en vooral tegen “la coercition du Père” (8: 141). Tegelijk echter, en hier komt hij weer uit bij de permanente verdraaiing van zijn eigen standpunten (zie 5.2.6 en 6.3.2) wordt zelfs dit meest onverzoenlijke anarchisme van zijn tegenspraak voorzien.

Destruction sur destruction. Là où la poésie attaque les mots, l’inconscient attaque les images, mais un esprit plus secret encore s’acharne à recoller la statue. L’idée est de briser le réel, d’égarer les sens,

de démoraliser si possible les apparences [...]. De son massacre obstiné le Surréalisme s'acharne à tirer toujours quelque chose. (8: 144)

Artaud belichaamt de geest van de tegenspraak, die voortdurend de eerder ingenomen posities onderuithaalt. Na de beeldenstorm laat hij 'een nog meer geheime geest' verschijnen, die 'zich verbeten toelegt op het weer samenlijmen van het standbeeld.' Analoge uitspraken zijn aan te treffen in de theaterprojecten zelf, bijvoorbeeld wanneer hij aan het eind van het eerste manifest voor het Théâtre de la Cruauté toch een encensering van een canonieke theatertekst voorstelt. Dat contrasteert scherp met de eerdere, felle veroordelingen van het conventionele theater dat zich zou verlaten op de tekst en niets dan de tekst. Maar deze tegenspraak wordt expliciet erkend: *Woyzeck* van Büchner (1837) zal opgevoerd worden "par esprit de réaction contre nos principes" (4: 96; vgl. 3: 287; Sontag, 'Artaud' 49).

Nu ik een nauwkeuriger presentatie heb kunnen geven van Artauds subversieve opzet, zal het makkelijker worden om te tonen welk deel van het gnosticisme ontbreekt in Derrida's presentatie van Artaud.

7.7 Het onvolledige gnosticisme van Derrida

De geest van de tegenspraak is een gnostische geest. Het is deze geest die Breton én Derrida miskennen. Hoewel er bij die laatste evenzeer kleine tegenindicaties aanwezig zijn, in de marge van de tekst. Zo wordt in 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation' slechts één vorm van theater getolereerd als mogelijk trouw aan Artaud. Niettemin voegt Derrida er onmiddellijk aan toe dat hijzelf deze mogelijkheid niet aanvaardt. Evenwel *zou* deze ene vorm precies bestaan in een consciëntieus bedreven 'vernietigingswerk' ten aanzien van de canon:

une rigoureuse et minutieuse et patiente et implacable sobriété dans le travail de la destruction, une acuité économe visant bien les pièces maîtresses d'une machine encore fort solide. (358-9)

In het gnosticisme valt het model aan te treffen voor deze subversieve strategie (zie hoofdstuk 3). Artaud ontleent aan de schilderijen van zijn

vrienden, aan bestaande literaire teksten of aan historisch materiaal, een canvas waarop hij zichzelf in figuren projecteren kan. Net als in een leeg theaterdecor. Op dezelfde wijze hadden de gnostici bestaande heilige teksten bewerkt, om daarin hun eigen leer te laten oplichten.

De Bijbel, en in het bijzonder het Oude Testament, waarin de aanwezigheid van de wetgevende God zo prominent is, was een voor de hand liggend doelwit. Ze nemen de figuren over, maar proberen alles binnenstebuiten te keren. De traditionele namen voor God (Ialdabaoth, Iao, Sabaoth, Adonai, Elohim, El Shaddai) worden de eigennamen van de Archonten, of de kwade geesten die de wereld geschapen hebben (Jonas 43).

In het apocriefe, gnostische evangelie van Johannes debiteert Ialdabaoth, nadat de andere Archonten en geesten uit hem zijn voortgevloeid, de volgende parodie op de jaloerse God van het Oude Testament: 'Ik ben een jaloerse god en naast mij is er niemand', waarna de evangelist eraan toevoegt: 'daarmee gaf hij al aan dat er nog een andere God was; want als er geen andere was, op wie zou hij jaloers moeten zijn?' (gecit. in Jonas 134). Zoals Goodall opmerkt, is Ialdabaoth niet enkel een parodie op Jahweh, maar ook op de Demiurg van Plato (11).

Sommige gnostische sekten noemden zichzelf expliciet naar de klassieke figuren van het kwaad uit de Bijbel, zoals de Ofieten (naar het Grieks *ofis*, slang) of de Kainieten (Jonas 93, Walker 150-151). Het verhaal van Eva's beet in de appel wordt op die manier getransformeerd van een afwijzing van het goede, in een bevrijding van het slechte. De slang is een gezant van de verborgen God die de mensen moet overtuigen te eten van de Boom van de Kennis (*gnosis*) van Goed en Kwaad. Dat heeft God, met andere woorden Ialdabaoth, expliciet verboden. Enkel door de slang te vertrouwen en van de appel te eten, kunnen de mensen op het spoor komen van hun werkelijke oorsprong.

De gnostici geloofden dat de bestaande heilige teksten, zoals de Bijbel, misschien wel door de slechte Demiurg waren geschreven, maar toch een fragment van de waarheid over de verborgen God konden bevatten. Het was mogelijk dat de demiurgische auteur iets over het hoofd had gezien. Dat moest opgespoord worden door de tekst 'tegen de richting' te lezen (Jonas 95).

De gnostische tekstsubversies leggen de wortels bloot van Artauds strategie van het theater van de geest: pervertering en tegenspraak. Derrida legt geen rekenschap af van deze strategie, hoewel ze Artaud toelaat om zichzelf te herscheppen *aan de hand van anderen*. Ik wil dit bezwaar herformuleren in het abstracte vocabularium van Derrida's opstellen zelf. Binnen dit systeem wordt Artaud herleid tot een 'zakelijk nihilist'. Laat me terugkeren naar Jonas' bepaling van het gnostische universum als een "power system". Het labyrint van archontische krachten en tegenkrachten wordt door Derrida geabstraheerd tot de macht van de representatie, een negatieve kracht. De macht uitgeoefend door God-de-dief is dus wel degelijk *een iets*. Het is een negatief positivum; een negatieve, maar bestaande 'zaak'. Wat Artaud daar volgens Derrida tegenover plaatst, is weerom een positivum, maar ditmaal een positief positivum: het 'theater van de wreedheid' (schreeuw, onomatopoeie, hiëroglief) als waarachtige zelfpresentie. Dus een kracht, die ingezet wordt tegen de negatieve kracht van de representatie.

In de slotbeweging van Derrida's opstellen over Artaud worden deze twee positiva opnieuw door elkaar gehaald: "dans sa clôtüre il est *fatal* que la représentation continue". Daarom kan dit gnosticisme nergens anders uitkomen dan bij het nihilisme van de op zichzelf terugvallende kracht. De kracht van de 'tegenstander' (Archont, labyrint, representatie) wordt aanvankelijk gecompenseerd door een evenredige tegenkracht, tot de krachtmeting onhoudbaar wordt. Beide blijken zich te spiegelen in elkaar en laten zich zo tot nul herleiden. Wat Derrida *niet* concipieert, is een negativum als tegenkracht. Dat betekent de subversie van de representatie. De representatie wordt tegen de representatie gekeerd: de kracht van de tegenstander wordt gebruikt om hem uit te schakelen. De onvruchtbare differentie tussen oorspronkelijkheid en representatie verdwijnt. Volgens Scheer onderzocht Artaud "the manner in which representation itself can be hijacked" (5). Het 'theater van de wreedheid' zoals Derrida het presenteert, is misschien wel een 'kunst zonder werken', maar het is nog steeds een kunst: een positivum of een zaak met een positieve fundering. Over het kunstwerk als een *gebrek* aan kunst wordt er niet gereflecteerd.

Net als de gnosticus, trekt Artaud zijn eigen leer (als positivum) 'terug' zodat zijn 'plaats van spreken' leeg komt te staan en door een andere tekst kan worden ingenomen. Maar deze tekst loopt onvermoed in de val. De stem

die hem uitspreekt, *herspreekt en herschrijft*. De parasitaire gnostische leer zal zich uitdrukken *in* de woorden van het origineel. Net zo voor Artauds theater van de geest, en voor zijn theatrale toe-eigeningen. Het Théâtre Alfred Jarry ‘speelde een bedrijf van Claudel’, maar dóórspelde eigenlijk Claudels plaats van spreken met de eigen brandende preoccupaties, zoals het surrealistische leven in een huis van glas.

7.8 Conclusie

Artaud heeft het proces van een zichzelf ‘terugtrekkende’ stem uitstekend beschreven in ‘Le Théâtre de Séraphin’: “le cri que je viens de lancer appelle un trou de silence d’abord” (4: 144), een uitspraak die ik reeds besproken heb in het kader van het theater als een valse realiteit (6.1.3). Deze methode werpt een heel ander licht op het statuut van *de acteur*, door Derrida gebrandmerkt als slaaf van het woord: “zijn spel ontvangend als een bevel, zich onderwerpend als een beest aan het plezier van de volgzzaamheid” (‘La parole’ 284). Derrida heeft geen aandacht voor het potentieel van de acteur als een verstorende herhaler van andermans woorden. Ook Sontag trapt in dezelfde val. Ze insisteert dat Artaud, door biografie en kunstwerk perfect te laten samenvallen, “het oudste bezwaar tegen het acteursberoep” zou hebben opgeheven: “that it is a form of psychological debauchery, in which people say words that are not their own and pretend to feel emotions that are functionally insincere” (‘Artaud’ 36).

Precies in de kloof, die Artaud nog veel wijder opentrekt, tussen de woorden en hun spreker, situeert zich het vernietigende potentieel van de acteur. Dat geldt al op het eenvoudigste niveau. Het imiteren van iemands lichaamstaal, stemtimbre en vaste woordenschat, betekent een overtreding van de vastgelegde contouren die de unieke individuen van elkaar afgrenzen. Volgens de verhalen van acteur-regisseur Jean-Louis Barrault was het een spel dat hij vaak met Artaud speelde. Toen Barrault zijn vriend eens op treffende manier had nagebootst, liep Artaud in paniek weg: “On m’a volé ma personnalité!” (45).

De onschuldige, technologisch schijnbaar machteloze acteur bekleedt dus een uitzonderlijk machtige positie. Zijn positie is precies de metapositie.

Zijn positie is *leeg*. Hij kan ‘uit zichzelf treden’ om zichzelf in beslag te laten nemen door een andere persoon met andere woorden en een andere gestiek. Zo brengt hij een lichte topologische verschuiving teweeg, die, wanneer toegepast op voldoende niveaus zoals in het geval van het TAJ, maximale instabiliteit creëert. De verondersteld onaantastbare plaatsen van spreken, ingenomen door de unieke individuen (= hun ‘eigen stem’, onherleidbaar oorspronkelijk), blijken door bepaalde individuen naar believen te kunnen worden geledigd of heringevuld.

De zo geprezen onherhaalbaarheid van Artauds theater van de wreedheid, waarop Derrida gefixeerd is, moet geëvalueerd worden volgens de categorie van de *mimespeler*. Onherhaalbaarheid is dan juist het resultaat van herhaalzucht. De acteur “herhaalt geen tweemaal hetzelfde gebaar” en hij “brutaliseert vormen” (Artaud, *OC* 4: 13) precies omdat hij een gebaar dat al gesteld werd, nabootst en vervormt. God-de-dief, die mijn oorspronkelijkheid rooft door ‘altijd-reeds’ de eigenaar geweest te zijn van wat ik uitspreek, kan enkel tegengewerkt worden door aan zijn diefstal *een diefstal toe te voegen*, en het gestolene te stelen. In het derde type van antitheater, dat valt af te leiden uit de paradoxen van Artauds werk, is de acteur de ‘acteer-machine’. Met een razende snelheid veralgemeent hij op alle niveaus van de theatrale productie het toe-eigenende principe van de toneelspeler. Geen kader is te vast verankerd voor deze meester-herhaler, nabootser, imitator, parodist, verdraaier, naprater, saboteur, spion, aap, papegaai. Het resultaat is ‘hypermimisch’: tot in het absurde werd het nabootsende principe uitvergroot.

Hoofdstuk 8

Synopsis van Artauds transgressieve project

Welke aanblik biedt het theater dat ‘met *specifiek theatrale middelen*’ werd vernietigd? Via drie verschillende paradoxen van zijn oeuvre werd in de voorgaande drie hoofdstukken een beeld geschetst van Artauds transgressieve project. Zijn opzet is in laatste instantie niet gericht op deze of gene artistieke innovatie, maar op een antitheater dat erin bestaat de avant-gardistische overtredingen tot de norm te maken.

De drie paradoxen heb ik kunnen ontwarren, door er concrete ingrepen van Artaud tegenover te plaatsen. Zo kon ik loskomen van drie heersende stereotypen over zijn onderneming:

- 1- dat het door Artaud nagestreefde “spectacle intégral” niets minder dan een onmogelijk theater omhelst, hoogstens verwerkelijkt in zijn zelfdestructieve performances (Sartre);
- 2- dat zijn visie op catharsis een nietsontziende bevrijding betekent van de sociale orde (Müller);
- 3- dat hij de absolute en onnavolgbare antagonist is geweest van het westerse theater, en eigenlijk van het representatiedenken als zodanig (Derrida).

Maar waar ben ik uitgekomen met de ‘concrete ingrepen’ van Artaud? Wat is de substantie van Artauds antitheater wanneer men de som van zijn theatrale transgressies overschouwt? Ik probeer in een korte synopsis de uiteenlopende beschouwingen uit de voorbije drie hoofdstukken te bundelen tot een karaktertekening.

(1) In de theatergeschriften van Artaud is een hele reeks vervreemdings-effecten te vinden, die een verwantschap suggereren tussen zijn opzet en het epische theater van Brecht. Hij streeft naar een “spectacle intégral” dat in de eerste plaats bestaat uit een grootschalige zintuiglijke ontregeling. Daartoe wordt het gebruik van enorme ledenpoppen en van nieuwe, overrompelende licht- en geluidstechnieken aanbevolen. Ten tweede be-

tekent het “spectacle intégral” dat Artaud verlangt naar een omwentelende sociotheatrale gebeurtenis, bijvoorbeeld via de verwezenlijking van een massaspel.

Binnen het kader van een dergelijk totaalspektakel wil Artaud drama's opvoeren met maniëristische inslag. Het beste voorbeeld is zijn eigen drama *Les Cenci*, geschreven en opgevoerd in 1935. Het richt zich tegen twee bestaande tradities tegelijk. Enerzijds de dominante naturalistische theatertraditie, waarin het publiek wordt uitgenodigd tot een sentimentele blik op de gewelddadige gebeurtenissen die voorgetoverd of beschreven worden. Anderzijds de veel kleinere, moralistische traditie in de lijn van Seneca. Deze strekking werd tijdens het leven van Artaud nieuw leven ingeblazen door de constructivistische vernieuwers in Rusland (zoals Meyerhold en Majakovski) en ook door het epische theater van Brecht.

Artaud staat veel verder van het naturalisme af, dan van de maniëristen. Maar ook van hen neemt hij afstand. Hij wil het theater *helemaal* leegmaken van bestaande 'blikken'. Zowel de sentimentele als de moralistische kadrering van gewelddadige voorvallen wijst hij af. Zijn antitheater speelt zich idealiter op de nulgraad van het theater af. Het is haast geen theater meer omdat het zoveel vertrouwde kijkstrategieën frustreert. Het etiket Theater van de Wreedheid omvat hoofdzakelijk een metatheatrale beschrijving van het verloop van een opvoering. De toeschouwer kan het kijkwerk niet vraagloos aanvatten, dus via kadreringen waarmee hij goed vertrouwd is. Hij moet daarentegen ingrijpen in de voorstellingen waaraan hij wordt blootgesteld. De onnatuurlijke presentatie van geweld en onheil, in een stuk zoals *Les Cenci*, eist een stellingname van de kijker. Gekoppeld aan de zintuiglijke ontregeling van het “spectacle intégral”, zit de toeschouwer in Artauds theater allesbehalve comfortabel.

(2) Heeft het ongemakkelijke theater van Artaud de bedoeling van een therapeutische zuivering, of catharsis? Hij schijnt een duidelijke werking aan zijn opvoeringen toe te schrijven. Tegelijk staat zijn programma haaks op de functies waarmee het toneel doorgaans wordt bekleed. Vertier noch morele veredeling vinden een plaats in het Theater van de Wreedheid. De schijnbare tegenspraak in Artauds denkbeelden over de effecten die een theatervoorstelling moet teweegbrengen, bleek zich uit te kristalliseren tot

de oppositie tussen enerzijds een verregaand instrumentalisme (theater ter pacificatie van een gemeenschap) en anderzijds de totale losmaking van het individu uit de sociale orde.

Om de eenheid van deze oppositie te achterhalen werd het substraat ervan onderzocht. Artaud is de overtuiging toegedaan dat het theater een valse realiteit omhelst, die via een omweg de sociale realiteit diepgaander kan beïnvloeden dan de maatregelen doorgevoerd binnen die realiteit zelf. Via de voorbeelden waarmee Artaud zijn meerduidige standpunt illustreert, kon ik mijn argumentatie verderzetten.

Het abstracte beeld van theater als een valse realiteit wordt een stuk concreter wanneer de gebeurtenissen op dat theater worden geïdentificeerd als hevige transgressies van de sociale orde. Het lijkt steeds meer om een zelfdestructieve onderneming te gaan. Wenst Artaud de gemeenschap op een extreme manier te zuiveren door op het toneel de grofste schending van haar eigen wetten te ensceneren? Zijn bewondering voor verscheidene elizabethaanse tragedies, die extreme transgressies bevatten zoals incest en bloedwraak, schijnt in die richting te wijzen. De fascinatie van Artaud voor het elizabethaanse drama loopt uit op een *filosofische* stellingname. Uiteindelijk is de elizabethaanse wreker een figuur die, door de maniëristische felheid waarmee hij tegen de wet tekeergaat, filosofische vragen stelt bij de oorsprong van de wet. In die richting wijst toch Artauds bespreking. Met deze filosofische conclusie was het mogelijk om verder te bouwen op het maniërisme van hoofdstuk 5.

Bevat Artauds maniëristische streven zoiets als een filosofische leer, die hij via zijn Theater van de Wreedheid wil doceren? In geen geval. Artauds theaterproject valt uitsluitend filosofisch te noemen, in de zin dat het publiek moet aangezet worden om een filosofische, dat wil zeggen rigoureuze eerlijke houding aan te nemen. Morele of sentimentele sluitingsmechanismen moeten absoluut worden vermeden. Nooit mag de reflectie over een gewelddadige handeling worden afgebroken met de kunstgreep van een *peripeteia* of een onverwachte plotwending. Zulke 'natuurlijke' omgangsvormen met het geweld moeten worden verworpen. Op de scène van het Theater van de Wreedheid moeten schendingen van de wet gedeneatureerd worden.

De paradox van de catharsis is enkel een schijnbare tegenspraak, omdat Artauds denken geen catharsisdoctrine bevat. Het bevat geen enkele doctrine. De extreme waarheidszucht die hij in het theater wenst te telen, vloekt met eender welk filosofisch systeem. Het is de intellectuele rechtschapenheid als zodanig die hem interesseert: de theoretische *blik*, de permanente bereidheid om eigen opvattingen te herzien, veeleer dan stelselmatig neergeschreven waarnemingen en wetmatigheden. Met Artauds ingesteldheid lijkt weinig wetenschap te bedrijven, hoewel hij toch van een extreem kritische geest is bezeten.

(3) Op dit punt gekomen, zou je kunnen zeggen dat Artaud protesteert tegen de bestaande *pseudojuridische* omgang met geweld op de scène. De acteur bootst een mens na. Een mens wordt geacht de menselijke wetten te volgen. Stel nu, dat hij op scène een misdaad begaat. Het is tegelijk noodzakelijk en onmogelijk dat de getheatraliseerde mens gestraft wordt. Niemand verwacht dat ordehandhavers het Theater van Dionysos te Athene zullen binnenvallen, om Oedipus te arresteren. Hoogstens kunnen er getheatraliseerde ordehandhavers optreden. In de meeste gevallen biedt de structuur van het drama zelf een adequate, pseudojuridische vereffening van de misdaad. In de literatuurgeschiedenis staat dat als poëtische gerechtigheid bekend. Volgens Artaud is de pseudojuridische vereffening op scène, en dus ook de transgressie zelf, steeds problematisch. De dramatische transgressie moet vereffend worden, en kan onmogelijk vereffend worden. In zijn eigen woorden, “[la fureur] de l’acteur tragique demeure dans un cercle pur et fermé” (OC 4: 25). De kortste definitie van het theater is misschien: het culturele dispositief dat het mogelijk maakt én het verbiedt dat een toeschouwer op de scène klimt om een theaterschurk af te rossen.

Laat ik even focussen op deze toeschouwer en zijn frustraties. Wanneer de toneelopvoering succesvol is, en hij de transgressie die hij op de scène ziet wil ernstig nemen, dan kan hij het theater structureel gezien niet langer ernstig nemen. Het was toch niet de bedoeling van de wetgever dat de wetten, en de eventuele inbreuken erop, het onderwerp zouden vormen van een pseudojuridische afbeelding op een metaniveau? Veeleer lijken de wetten enkel een *letterlijke* afbeelding van zichzelf toe te staan. Namelijk onder de vorm van een bekrachtigende, instruerende afbeelding,

zoals het verkeersbord. Vanuit rechtsfilosofisch perspectief is de stelling niet ongegrond dat *Koning Oedipus* de code die incest reguleert, poogt te reorganiseren. Het theater brengt onechte regulaties aan in reeds bestaande regulaties. Het theater heeft het niet ernstig voor met de wet. Het simuleert enkel de menselijke wetten en transgressies. Poëtische gerechtigheid is fictieve en valse gerechtigheid.

Het Theater van de Wreedheid gaat lijnrecht in tegen deze 'onoprechtheid' van het westerse theater. Ik kwam tot de conclusie dat Artaud een rigoureuze eerlijkheid eist ten aanzien van reëel geweld en leed. Het theater mag zich geen sentimentele of moralistische verhullingen veroorloven ten aanzien ervan. Het zou geweld en leed nauwkeuriger moeten afbeelden dan de werkelijkheid zelf. In hoofdstukken 5 en 6 werd Artauds eis tot rechtschapenheid geïllustreerd aan de hand van de uitvergroete dramatische transgressies. Zijn hoogsteigen maniërisme kwam tot uitdrukking in een zelfgeschreven stuk (*Les Cenci*) en in een intense fascinatie voor de tegennatuurlijke, transgressieve figuren uit het elizabethaanse drama. Maniëristische personages zouden het geweld van hun overtredingen kunnen bewaren, door de wijze waarop ze hun misdrijven aankondigen en er verslag van uitbrengen. Het resultaat is ongeschikt voor normale consumptie in de schouwburg en brengt serieuze kijkongemakken met zich mee.

In hoofdstuk 7 vertrok ik van een heel ander uitgangspunt. De opdracht die Artaud aan het theater stelde werd zojuist omschreven als: het bestaande geweld en leed nauwkeuriger afbeelden dan de werkelijkheid zelf. Dit kan gebeuren door de transgressieve lading van het drama uit te vergroten. Maar ook zou dat theatrale afbeelden zelf kunnen worden aangepakt. Aan de hand van Derrida's commentaar op Artaud, werd in hoofdstuk 7 de houding besproken van Artaud tegenover het representatieve denken.

Derrida ziet Artaud als een absoluut gnostische denker. Alles wat deel uitmaakt van de geschapen wereld, ook de woorden of werken die het subject zelf voortbrengt, behoren eigenlijk 'altijd-reeds' tot het inauthentieke domein van de representatie. Zodra ik een klank uitbreng, is er een oppermachtige souffleur (God-de-dief) die tussen mij en mijn woorden glipt. Wat ik uitspreek, wordt onderhevig aan zijn herhaling. Ik ben altijd al uit-

geleverd aan een oneigenlijke existentie. De oplossing is niet in zelfdoding te vinden, maar hoogstens in een “suicide antérieur”: teruggaan tot voor mijn geboorte, en mezelf daar doden.

Volgens de presentatie van Derrida zou Artaud een furieuze boeienkoning zijn in de kooi van eender welke representatie. Hij maakt zijn protest kenbaar via de schreeuw, de onomatopée of de hiëroglief. Indien hij al een theater nastreeft, dan zou het een absoluut onmetaforische structuur kennen. Een scène waarop niets staat voor iets anders, maar alles enkel zichzelf kan representeren. Geen wonder dat deze lezing van Artauds oeuvre, die paradigmatisch is voor de poststructuralistische interpretaties, als vanzelf de klemtoon plaatst op de zelfdestructieve performances uit zijn carrière.

Ik heb aangetoond hoe de radicaal akosmische opvatting die Derrida aan Artaud toekent, zich vastrijdt in paradoxale stijlfiguren. Het oxymoron is het enige eindpunt voor een denken dat opposities niet dialectisch wenst op te lossen, maar verkiest de spanning tussen these en antithese in stand te houden binnen één term. De paradoxale conclusie: “Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue” (Derrida, ‘Le théâtre de la cruauté’ 368).

Uit ongenoegen met de poststructuralistische voorliefde voor paradoxen, waarbij naar mijn mening de zaak niet tot het einde wordt gedacht, heb ik het onvolledige gnosticisme van Derrida’s Artaud aangevuld. De parasitaire manier waarop de gnostici bestaande religieuze teksten lezen en herschreven, zag ik opnieuw toegepast worden door Artaud in zijn ‘mentale drama’s’. Door een systematische verkeerdheid te introduceren in de bouw van drama en toneel, kon hij de avant-gardistische opzet om de plaatsen van de kunst te ontwrichten in de praktijk brengen. Het beste voorbeeld hiervan was ongetwijfeld de manier waarop *Partage de Midi van Claudel* werd ‘herspeeld’ door het Théâtre Alfred Jarry, volgens de krachtlijnen van de surrealistische preoccupaties (zie 7.5.2). Men zou kunnen zeggen dat Artaud de surrealistische ‘demoralisering’ van de westerse cultuur, beter begrepen heeft dan de surrealisten zelf.

De acteur in Artauds theater is dus een volleerde ‘acteer-machine’. Maar precies de perfectionering van het mimische instinct tot een nietsontzien-

de herhaalzucht dreigt dit theater op te blazen. Uiteindelijk blijft er niets anders over dan de pure potentie tot acteren. Een vormelijke idee van de acteur als ideale kritische reflector, het universele kopieerapparaat dat alle gebaren “dans un cercle pur et fermé” kan kooien. Giorgio Agamben definieert “het gebaar” helemaal volgens deze artaudiaanse lijn als een handeling die van elke doelhorizon werd afgesneden. Het gebaar roept een sfeer op van “reine en eindeloze middellijkheid” (‘Notes on Gesture’ 58-59).

Als redacteur van de Italiaanse Benjaminuitgave, is het goed mogelijk dat Agamben hierbij denkt aan Benjamins opmerkingen over het ‘mimische genie’ van Karl Kraus (zie 7.5.4). De schijnbare neutraliteit van het gebaar uitgevoerd door een mimespeler (dus in de “cercle pur et fermé”) zou dan eigenlijk een kritische functie vervullen. De ‘neutraliteit’ die de mimespeler toelaat om zijn medemensen te citeren in een absurde of bijtend dissonante context, slaat om in een drieste partijdigheid. Ook bij Artaud dient de mimische nabootsing niet ter vermaak, maar anders dan bij Kraus wil ze evenmin beleren. Integendeel, het is een dwangmatige subversie, een herhaalzucht die het theater reduceert tot de nulgraad van een antitheater. Wat mij betreft is het nog steeds geen uitgemaakte zaak of dit transgressieve project van Artaud moet worden toegejuicht, of juist verketterd.

Deel III

Een transgressief theater vandaag

Hoofdstuk 9

Tragedia Endogonidia door de Societàs Raffaello Sanzio

‘It seems very pretty’, she said when she had finished it, ‘but it’s RATHER hard to understand!’ (You see she didn’t like to confess, even to herself, that she couldn’t make it out at all.) ‘Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don’t exactly know what they are! However, SOMEBODY killed SOMETHING: that’s clear, at any rate –’

Lewis Carroll,
Through the Looking-Glass, and what Alice Found There
(hoofdstuk 6, ‘JABBERWOCKY’)

Van bij de aanvang lag het in mijn bedoelingen om een theoretisch kader te ontwikkelen, waarmee ik op een nieuwe manier kon kijken naar theatrale transgressie op de hedendaagse scène. Het zou met name gaan om het toonaangevende Italiaanse gezelschap, dat sinds de jaren negentig een opgemerkte gast is op Europese festivals: de Societàs Raffaello Sanzio, die onder leiding staat van Romeo Castellucci.

De keuze voor de Societàs had ik intuïtief gemaakt. De spraakmakende producties hadden, zowel op esthetisch als op moreel vlak, een grensoverschrijdende impact. Bovendien kwam het gezelschap hier nadrukkelijk voor uit. Bijvoorbeeld toen ze hun eerste teksten aanduidden als “i manifesti trasgressivi” (zie Castellucci en Castellucci, *Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio*). Ze konden zich sinds hun oprichting in 1981 beroepen op een rijkgevlude teatrografie met succesvoorstellingen zoals *Amleto* (1991), *Buchettino* (1995), *Giulio Cesare* (1997) en *Genesi: From the museum of sleep* (1999) (zie Castellucci, *Epitaph* 251-253). Ten slotte liep mijn onderzoeksproject parallel met hun recentste en meest grootschalige onderneming, de elfdelige theatercyclus *Tragedia Endogonidia* (2002-2004).

De opzet van het onderstaande, laatste hoofdstuk is om de confrontatie aan te gaan met de *Tragedia Endogonidia* vanuit het conceptuele raamwerk dat in de voorbije acht hoofdstukken werd ontwikkeld. Eerst enkele woorden over de bijzondere aard van deze cyclus. De titel combineert een beladen begrip uit de westerse cultuurgeschiedenis, 'tragedie', met de biologische vakterm 'endogonidisch'. Dat laatste woord doelt op eencellige organismen, die de gonaden of geslachtsklieren van beide seksen in zich dragen. Romeo Castellucci zelf spreekt over een "oxymoron" (zie 'Trois interviews'). Het zijn twee woorden die op een haast onmogelijke manier bij elkaar staan: de absolute en op de scène geëxposeerde sterfelijkheid van de mens, naast de blinde onsterfelijkheid van het microscopisch kleine diertje.

In de tweede plaats slaat de titel op de manier waarop deze theatercyclus werd geproduceerd. De *Tragedia Endogonidia* was ook zelf een levend wezen, meer bepaald "un organismo in stato di fuga" of een organisme op de vlucht, zoals in de allereerste programmabrochure geschreven werd. Het verplaatste zich in de productieperiode van januari 2002 tot december 2004 langs tien Europese steden in zes landen. Hieronder een overzicht van de plaatsen en premièredata samen met de 'serienummers' die het gezelschap aan elke episode toekende (de initiaal van de stad plus het nummer in de reeks):

C.#01	Cesena (It.)	Teatro Comandini	25 jan. 2002
A.#02	Avignon (Fr.)	Festival d'Avignon, Baraque Chabran	7 juli 2002
B.#03	Berlijn (Du.)	Hebbel Theater	15 jan. 2003
Br.#04	Brussel (Be.)	KunstenFESTIVALdesarts, La Raffinerie	4 mei 2003
Bn.#05	Bergen (No.)	Bergen International Festival	22 mei 2003
P.#06	Parijs (Fr.)	Festival d'Automne, Odéon	18 okt. 2003
R.#07	Rome (It.)	Romaeuropa Festival, Teatro Valle	21 nov. 2003
S.#08	Straatsburg (Fr.)	Le Maillon, Parc d'Expositions	17 feb. 2004
L.#09	Londen (Eng.)	London Interational Festival of Theatre, Laban	13 mei 2004
M.#10	Marseille (Fr.)	Théâtre des Bernardines, Théâtre du Gymnase	20 sep. 2004
C.#11	Cesena (It.)	Teatro Comandini	16 dec. 2004

Het gezelschap beklemtoont de intieme band tussen de opvoeringen en de plaats waar ze geproduceerd worden. Soms gebeurt dat op een expliciete

manier, door elementen uit het stedelijke decor te citeren op de scène. Zo bijvoorbeeld de Franse vlaggen in *P.#06*, de uniformen van de Belgische rijkswacht in *Br.#04* of, in *L.#09*, de gele bordjes met 'CAUTION' die gewoonlijk worden neergepoot in Londense openbare gelegenheden waar net werd gepoetst. Vaak blijft het onduidelijk waarom precies dit visuele detail werd uitgekozen, maar op de toeschouwers heeft het steeds een unheimlich effect. Deze onmiddellijk herkenbare items duiken namelijk op in een voor de rest moeilijk te lezen opvoeringstaal. De voorstellingen bevatten vrijwel geen gesproken dialogen, maar bestaan uit een aaneenrijging van sterk visuele, zelfs plastisch te noemen scènes, begeleid door een geluidsband met overwegend elektronische klanken en 'concrete muziek' (gecomponeerd door Scott Gibbons). Het gebeuren kan niet worden thuisgebracht. De handeling is abstract, en bovendien vaak gedeeltelijk aan het zicht onttrokken door een gaas of door de uitgekiende belichtingspartituur.

Zo een opvoeringstaal is het handelsmerk geworden van de Societas in de twintig jaar van haar bestaan. Meestal echter was de aanleiding tot de productie wel nog een dramatische of een literaire tekst (bijvoorbeeld de Sumerische mythologie voor *Gilgamesh* [1990]; de Oresteia van Aischylos voor *Oresteia: Une commedia organica?* [1995]; Shakespeares *Julius Caesar* samen met de Romeinse geschiedschrijvers voor *Giulio Cesare* [1997]; *Voyage au bout de la nuit* van Louis-Ferdinand Céline voor *Voyage au bout de la nuit* [1999]).

Ook dit discoursieve kader wordt in de theatercyclus *Tragedia Endogonidia* weggeschraapt. Er ligt niet langer een brontekst voor. De enige oriëntatie voor de kijker en de interpretator bestaat uit een aantal enigmatische uitlatingen over de antieke tragedie in de eerste programmabrochure. Bovenstaande omschrijving geeft wellicht een cryptische indruk. Voorlopig kan ik weinig helderheid scheppen, maar hieronder worden uit afzonderlijke scènes van deze eigenaardige producties meer details gegeven. Naast mijn eigen ervaringen als toeschouwer (zie 2.3) zal ik de analyse baseren op een aantal aanvullende bronnen:

- 1- Gebeurtenissen die plaatsvonden in de marge van de cyclus. Bijvoorbeeld de vertoningen van de videoregistraties van voorgaande episodes onder de titel *Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia*, en de vele voor- en nagesprekken met de makers (in Marseille en Londen nam dit zelfs de vorm aan van studiedagen, in het gezelschap van academici en studenten).
- 2- De elf programmabrochures (opnieuw sterk visueel georiënteerd) en de negen cahiers die in aanvulling daarop werden verkocht. Deze cahiers droegen als titel *Idioma Clima Crono*, “Taal Klimaat Tijd”, nog een verwijzing naar de benadrukte localisering van de producties. Ze stonden onder redactie van de Britse theaterwetenschappers Joe Kelleher en Nicholas Ridout, de Franse kunstfilosofe en regisseur Céline Astrié, en Romeo en Claudia Castellucci zelf.
- 3- Interviews met de makers en in het bijzonder met Romeo Castellucci. Zoals men kan nakijken in de bibliografie, verschenen er gesprekken in zo diverse bronnen als het online geluidsarchief *theatrevoice.com* en het academische theatertijdschrift *Performing Arts Journal*. Omdat de neerslag ervan soms moeilijk terug te vinden is, heb ik al de interviews waarnaar hieronder verwezen wordt online beschikbaar gemaakt op de website van dit onderzoek (<http://www.zombrec.be/srs/proefschrift.html>). Ten slotte werd Castellucci driemaal geïnterviewd door Wouter Hillaert (*De Morgen*) en mezelf, op verschillende punten van het *Tragedia*-parcours. De lezer kan de interviews raadplegen in de appendix, waarnaar gerefereerd wordt in dit hoofdstuk als ‘Trois interviews’.

Zoals Freddy Decreus in ‘The Nomadic Theatre of the Societas Raffaello Sanzio’ heeft aangestipt, zijn er voorlopig toch al enkele theoretische labels beschikbaar, om de *Tragedia Endogonidia* te duiden. Het meest voor de hand liggende is het *postdramatische theater* van Hans-Thies Lehmann, die in zijn boek herhaaldelijk naar het werk van Castellucci verwijst (198, 376, 388). Met name de abnormale lichamen (uitgemergeld door anorexie, of juist zwaarlijvig en opgezwollen) en de levende dieren, die in *Giulio Cesare* en *Genesi* de scène bevolken, dienen Lehmann als illustratie van de nieuwe ‘postdramatische lichamen’ die theatermakers inzetten. Decreus wijst er

echter op, dat men hier ook van een vorm van ‘energetisch theater’ zou kunnen spreken, om de uitdrukking van Jean-François Lyotard uit 1977 te gebruiken, of van de ‘open dramaturgie’ van Jan Ritsema, of zelfs nog algemener van een postmodern theater (Decreus, vgl. Lyotard, Rabkin).

Karen Jürs-Munby heeft in haar inleiding op de Engelse vertaling van Lehmanns nieuwe standaardwerk aangemerkt, dat de validiteit van termen zoals ‘postdramatisch’ helemaal niet uitsluitend uit een chronologische bepaling bestaat. In dat geval zou het label niet veel meer betekenen dan een krachteloze ingreep van de theoreticus, die wil aanduiden dat het tijdperk van het drama of van de moderniteit heeft afgedaan, maar die nog niet bij machte is om de essentie van de nieuwe era te duiden. Volgens Jürs-Munby impliceert ‘postdramatisch theater’ juist dat dit soort werk in een voortdurende verhouding tot het drama staat. Postdramatisch theater is dan “in many ways an analysis and ‘anamnesis’ of drama” (Jürs-Munby 2).

Een analoge redenering geldt voor de term ‘postmodern theater’. Dit wordt duidelijker als we de term nader bepalen als een theater dat onderhevig is aan een proces van deconstructie. Gerald Rabkin heeft het mechanisme van polysemie, of de gedurige weigering om een tekst in één interpretatie vast te leggen (door middel van meerduidige ‘merktekens’, zie 7.3), specifiek op het hedendaagse theater toegepast. Het blijkt vervolgens dat een gedeconstrueerd theater kan begrepen worden als een meerduidig theater dat de tekst afzweert en niet-talige (beeldende, lichamelijke, ceremoniële...) theatertekens een centrale rol toebedeelt. Maar dat houdt steeds ook een reflectie in, op metaniveau, over de dogma’s van de moderne theatertraditie: het logocentrisme, het statuut van de tekst in het theater, en de verhouding van niet-talige tekens tegenover de klassieke dialoog.

Aan de bespiegelingen van Lehmann en Rabkin kunnen een aantal kenmerken worden ontleend, die opvallend goed op de *Tragedia Endogonidia* van toepassing zijn. In de eerste plaats privilegieert postdramatisch theater de theatergebeurtenis – en dus de act van het bijwonen en ervaren van een voorstelling – boven het tijdloze ‘theaterkunstwerk’, van oudsher sterk verbonden aan de neergeschreven tekst (Lehmann 101). Tekst verdwijnt als centrale betekenisgever, of “im Sinne von nachvollziehbarer narrativer und gedanklicher *Totalität*” (21). Het narratief, maar ook de personages, het conflict, en zelfs de thematische eenheid van een stuk brokkelen af.

Deze technische concepten stonden ook voor de filosofische coherentie van het theater garant. De gedachtenwereld van het stuk werd doorgaans door causaliteit, teleologie en eenduidigheid gekenmerkt. In de plaats daarvan komt polysemie of 'polylogie' (meerdere gedachtenwerelden of logica's lopen dooreen), lijfelijkheid, en het vaak technologisch gemedieerde spel met presentie. Lehmann benadrukt de impact van "Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers" (262).

Maar postdramatisch slaat niet exclusief op woordeloos toneel. Er wordt wel degelijk nog vaak tekst gebruikt, hoewel die dikwijls van een dialoog of een fictieve vertelling losgemaakt is. In Jan Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984), bijvoorbeeld, dreunen de performers mechanisch de data van befaamde moderne theaterproducties op. Een actrice wordt de toegang tot de scène versperd, omdat ze niet de juiste gebeurtenis aan de opgegeven datum weet te verbinden. Taal is dan het instrument van een machtsspel geworden, en van een metatheatrale kritiek op de snelle canonisering van de naoorlogse avant-garde. Bij Castellucci gaat de ontleding van de menselijke taal nog een stuk verder, zoals hieronder nog uitgebreid besproken zal worden. In de woorden van Lehmann, is bij hem eerder van 'sonore materialiteit', 'tekstlandschap' of 'klanklandschap' sprake. Bij de enige dialoog uit de hele *Tragedia*-cyclus, namelijk het verbijsterende gesprek over een stuk touw en een waterput tussen twee Mormoon-achtige personages in *M.#10* (Marseille), stelt Castellucci zelf de vraag:

Wat is dat, 'tekst'? Voor mij was er in Marseille geen sprake van een tekst. Er was alleen een zwarte wolk van woorden, zonder begin noch einde. Met een grote coherentie misschien, maar geen tekst, geen dialoog, geen vertelling. ("Trois interviews")

De gefragmenteerde tekst- of letterflarden van het postdramatische theater dwingen de interpreterende toeschouwer om elders zijn toevlucht te zoeken. Volgens Rabkin wordt, door het centrale statuut van de tekst aan te vechten, de context en de intertextualiteit van de gebruikte woorden benadrukt (50-51). Tevens geeft het de performers een ongekende vrijheid in hun zeggings- of vormgeving van talige uitingen. In Castellucci's oeuvre is de herleiding van Célines roman *Voyage au bout de la nuit* tot een parti-

tuur voor fluister-, schreeuw- en raspklanken de mooiste illustratie van dat procedé.

Zonder twijfel zijn er nog meer karakteristieken van het postdramatische theater ook op het werk van de Societas Raffaello Sanzio van toepassing. Bijvoorbeeld het werken met *Traumbilder* (Lehmann 142), simultaneïteit (149) of 'visuele dramaturgie' (158). Maar uit zo'n opsomming blijkt gelijk de voornaamste tekortkoming van Lehmanns overigens, door zijn omvattende ambities, lovenswaardige onderneming. Postdramatisches Theater blijft al te vaak beperkt tot een catalogus en geen synthese van het theaterlandschap van de late twintigste eeuw. Volgens de argumentatie die ik in hoofdstuk 2 schetste, is zo een synthese op dit ogenblik ook nog erg hachelijk (zie 2.3.2). Hier tracht ik beide valkuilen te vermijden. In de plaats van inventaris of aanmatigende synthese kies ik in dit hoofdstuk voor een thematisch gefocuste benadering.

Mijn bespiegelingen in de voorgaande acht hoofdstukken inzake transgressie, de avant-garde en het project-Artaud roepen in het licht van de Societasproducties twee grote vragen op. In algemene zin, hoe valt de terminologie van de theatrale transgressie toe te passen op dit hedendaagse corpus? Kan er bij Castellucci's voorstellingen, in het bijzonder de *Tragedia Endogonidia*, een onderscheid worden gemaakt tussen dramatische transgressies (behorende tot de stof van het drama) en scenische transgressies, die de theatrale vorm betreffen? Wat hebben deze transgressies te betekenen? Vallen ze in een avant-gardistisch programma in te schrijven? Ten tweede, in specifieke zin: zijn er sporen van Artauds transgressieve project te herkennen bij Castellucci? In hoeverre kan hij een erfgenaam van Artaud worden genoemd? Ik begin mijn gevalstudie met het tweede vraagstuk, dat het minst moeilijk te beantwoorden valt.

9.1 Het schandaal Artaud

Het perspectief van Artauds antitheater laat weinig ruimte om er hedendaagse 'toepassingen' van te herkennen. Dit bezwaar geldt niet enkel voor het theatrale oeuvre van de Societas Raffaello Sanzio. De argumentatie in deel II heeft aangetoond, dat Artaud weliswaar niet principieel een

‘onmogelijk theater’ heeft geëist, maar dat zijn transgressieve project dermate bijzonder was dat het zinloos zou zijn om hem letterlijk te herhalen.

Misschien is het wel mogelijk om hem naar de geest te volgen, in plaats van naar de letter. Inderdaad lag er één principe ten grondslag aan zijn onderneming, de veralgemeende transgressie. Maar het spreekt vanzelf dat wie vandaag dit principe zou praktiseren ook aan ‘Artaud’ zal moeten verraad plegen. Aan ‘Artaud’ als theaterhistorisch fenomeen en als gerucht in de artistieke en theaterwetenschappelijke wereld. Wie de leerling van Artaud wil zijn, mag zo weinig mogelijk herinneren aan de specifieke kenmerken van diens antitheater. Niet de dramatische transgressie uitvergrooten (zoals in *Les Cenci* en het elizabethaanse theater); geen literaire en theatrale conventies verwringen door ze toe te eigenen; en zeker niet de ‘onherhaalbare waanzin’ van zijn performances proberen na te bootsen. Weerom een Artaudparadox: Artaud navolgen betekent hem links laten liggen. Maar wanneer ligt hij links genoeg?

Artaud kan enkel irrelevant zijn voor het hedendaagse theater. Hij is eenvoudigweg niet van toepassing. Artaud toepassen, betekent zijn naam reduceren tot een set van innovaties die de theaterkunst hebben verrijkt, of op zijn minst tot een verzameling teksten die een sterke invloed hebben uitgeoefend op het naoorlogse toneel. Maar de voornaamste motivatie voor zijn vernieuwingen en teksten was precies om dit westerse monument van immaterieel erfgoed, de theaterkunst, te vloeren.

Het resultaat is hetzelfde wanneer ik vanuit Castellucci’s perspectief naar Artaud kijk. De relatie Castellucci-Artaud is uitermate ondoorzichtig. Enerzijds is het een naam waarvan de regisseur volmondig toegeeft dat hij “hem niet kan noemen” en zelfs actief tracht te vermijden (zie Castellucci, ‘Interview by M. Bleeker’ 225, ‘Interview by R. Halliburton’; Castellucci en Castellucci, *Les Pèlerins de la matière* 94, 130).

Anderzijds is er geen naam die zo hardnekkig terugkeert in de teksten van Castellucci en de interviews die hij geeft, als de onnoembare Artaud. Hij figureert zelfs op de scène. In het tweede bedrijf van de Societasproductie *Genesi* staat er op de geluidsband een fragment uit het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Het is de passage waarin hij een gesprek met een psychiater imiteert (zijn internering was toen anderhalf jaar achter de rug):

Vous délirez, monsieur Artaud, vous êtes fou. Non. Je ne délire pas. Je ne délire pas. Je ne suis pas fou. (OC 13: 103, vgl. Castellucci, 'Entretien Saint-Sauveur', *Epitaph* 222-223, 249)

De fascinatie van Castellucci voor Artaud volgt de krachtlijnen van het poststructuralistische interpretatiekader, dat boven uitgebreid aan bod kwam (zie 2.1, 5.1 en hoofdstuk 7). Artaud, de nemesis van het representatiedenken, wordt door Castellucci vereerd als voorganger in de onderneming van een radicale zelschepping. Aan de hand van het vleselijke lichaam en meer bepaald van zijn *stem*, "la gorge sexuelle d'Artaud", zou het mogelijk zijn om zichzelf van nul opnieuw te scheppen (Castellucci en Castellucci, *Les Pèlerins* 191; zie ook 63, 84, 116, 130; vgl. Castellucci, 'Entretien Saint-Sauveur', 'The Universal' 24).

Het voorbeeld bij uitstek voor Castellucci, die hierin het spoor volgt van Gilles Deleuze en Paule Thévenin, is de vertaling die Artaud produceerde van een hoofdstuk uit *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* (Lewis Carroll, 1871). Op het eerste gezicht lijkt er bij een bewerking van een reeds bestaande tekst weinig sprake van absolute zelschepping, maar de titel ervan luidde 'L'Arve et l'Aume: Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll' (zie OC 9). Artauds vertaling is een voorbeeld van 'wreedheid' omdat hij het waagt een nieuwe taal te verzinnen (Castellucci, 'Interview by M. Bleeker' 225, 'Interview by R. Halliburton'; Castellucci en Castellucci, *Les Pèlerins* 152).

Het gaat de Societas niet uitsluitend om de destructieve impuls die Artauds zelschepping aandrijft. De ondertitel van hun eerste boek is niet toeval- lig: 'Van het iconoclastisch theater naar het supericoon' (*Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, 1992). Artaud durfde het aan om de theologische leegte te betreden van de creatio ex nihilo, die voorbehouden is aan God en in scherp contrast staat tot de aanhef van het steeds historisch gesitueerde mensenrelaas: *in illo tempore...* (*Les Pèlerins* 103-104).

Tous les jours, Artaud, mon Artaud (non pas mon Artaud parce qu'il m'appartient mais mon Artaud parce que je ne puis écrire autrement), arrache de sa peau cette phrase: Le théâtre est la Genèse de l'acte créatif. (130)

Het theater is de enige plek die erin kan slagen om een volstrekt nieuwe wereld te scheppen, zo leidt Castellucci af uit de overtuigingen van Artaud. Gedurende het anderhalve uur van de opvoering, kan een parallelle wereld worden gecreëerd. Tijd, ruimte en taal worden doormidden gebroken en vervolgens opnieuw uitgevonden (zie Castellucci, 'Trois interviews'). De gelijkenissen met het eschatologische en messianistische denken liggen voor de hand.

Kortom, in de lijn van de poststructuralistische lezing van Artaud bekleedt hij ook voor Castellucci de positie van de absolute uitzondering (zie 2.1.2). Zijn aanmatigende claim op zelfschepping maakt hem tot een 'schandaal' (zie 'Interview by R. Halliburton'). De manier waarop Castellucci dit etiket aan Artaud toekent, geeft uitsluitsel over hun ondoorzichtige verhouding. In het aangehaalde interview noemt hij Artaud een schandaal "in de Griekse zin van het woord": een obstakel dat op de weg ligt en niet kan worden vermeden. Inderdaad heeft *skandalon* de betekenis van 'struikelblok, valstrik'. Maar Castellucci zou beter spreken over een *christelijke*, in plaats van een Griekse etymologie. Het woord komt niet voor in het antieke Griekse vocabularium, maar werd geïntroduceerd door de auteurs van het Nieuwe Testament. Het meest opmerkelijk is de passage uit de Brief aan de Romeinen waar Paulus met *skandalon* de kondmaking vertaalt van de profeet Jesaja, dat de toekomstige manifestatie van God een steen des aanstoets zal zijn en een struikelblok.

Alleen de HEER van de hemelse machten is heilig, voor hem zijn angst en ontzag op hun plaats. Hij zal een heiligdom zijn, maar ook de steen waaraan men zich stoot, de rots waarover de twee koningshuizen van Israël struikelen, de valstrik en het net waarin de inwoners van Jeruzalem verstrikt raken. (Jes. 8.13-14)

Paulus interpreteert dit als een omineuze aankondiging van de komst van Christus en van zijn aanstootgevende gedrag, waarvoor hij door het joodse volk werd gekruisigd. Het 'schandaal', de steen des aanstoets en het struikelblok, is God zelf zoals Hij zich in de toekomst zal kenbaar maken. Daarom moeten de gelovigen geen absolute waarde hechten aan de huidige religieuze gebruiken, maar enkel aan het gebod van Christus: de wet van de liefde (Rom. 9.30-33).

Het is opvallend hoe de redenering van Castellucci, via het 'schandaal' Artaud, weer uitkomt op het paulinische spoor dat ik reeds in de poststructuralistische Artaudinterpretaties heb aangewezen (zie 7.1). De figuur van Artaud die, als een woeste boeienkoning, alle bindingen kan breken met de wereld van de talige en artistieke representatie, laat zich telkens weer inpassen in de antinomistische gietvorm aangemaakt door Paulus toen hij zijn interpretatie gaf van het optreden van Christus. Tenminste, wanneer men Paulus selectief leest, zoals de antinomisten deden toen ze uit zijn geschriften de passages isoleerden over de absolute voorrang van het geloof op de joodse wet (bijvoorbeeld Rom. 3.28, 13.10). Ze veronachtzaamden de voorzichtigheid die Paulus zelf aan de dag legde tegenover de wet van Mozes (Hand. 21.15-26).

Artaud is in de interpretatie van Castellucci en andere poststructuralistische denkers een Christusvormig schandaal. Op een absolute wijze schendt hij de heersende wet en opent zo de poort tot een andere werkelijkheid. Hij is een *messianistische* figuur. Dat verklaart de fundamentele paradoxen die steeds weer opduiken. In het geval van Castellucci is hij enerzijds een steeds aanwezige bron van inspiratie, gezien hij aan de oorsprong ligt van hun geloof dat het theater een parallelle werkelijkheid kan scheppen. Anderzijds blijft hij een onnoembare naam en een schandaal. Men kan hem geen plaats geven binnen de artistieke onderneming zelf. Hij vormt de onzichtbare hoeksteen van dit theater, niet zijn protagonist.

Het eerste probleem van dit hoofdstuk, de vraag naar de relevantie van Artauds project voor het theater van de Societas Raffaello Sanzio, laat zich vanuit twee richtingen negatief beantwoorden. Bekeken vanuit Artauds onderneming, kan er eigenlijk geen enkel hedendaags theaterproject worden gemeten aan de maatstaf van zijn hoogst particuliere interventies. Ook het principe van de veralgemeende transgressie laat zich niet uitbreiden, zonder de naam van Artaud zelf geweld aan te doen. Kijk ik vanuit Castellucci's standpunt naar Artaud, dan treedt dezelfde verwarring op. Artaud is alomtegenwoordig, maar per definitie niet relevant. Tenminste, zijn relevantie benoemen zou ze tegelijk neutraliseren. De naam Artaud draagt een messianistische en dus niet verder te verhelderen betekenis. Wie klaar en duidelijk kan aangeven waarin de rol van de messias bestaat, moet ofwel een charlatan, ofwel zelf de messias zijn. En dus ook een charlatan.

In de geschiedenis kan de messias niet optreden; wanneer hij wel optreedt, kan het niet anders dan om een valse messias gaan (zie Weyembergh). Hetzelfde geldt voor elk artaudiaans theater in de poststructuralistische interpretatie: op het ogenblik dat je het ziet, is het reeds verdwenen.

9.2 De transgressies van de Societas Raffaello Sanzio

Hoe valt de terminologie die ik in deel I heb ontwikkeld aangaande de theatrale transgressie toe te passen op het oeuvre van de Societas Raffaello Sanzio? Welke resultaten komen er uit de bus wanneer men een repertorium opstelt van (1) de inhoudelijke, dramatische transgressies en (2) de vormelijke, scenische transgressies? Wat betekenen Castellucci's overtredingen? Heeft hij een programma of intentie die avant-gardistisch kan worden genoemd?

De elf episodes van de *Tragedia Endogonia* staan bol van de dramatische transgressies. Ik beschrijf enkele voorbeelden. In de vierde, Brusselse episode wordt er door een politieagent een plas nepbloed uitgegoten op de witte marmeren vloer. Een andere politieagent kleedt zichzelf uit en gaat in de plas zitten, waar hij door zijn (ex-)collega's wordt afgeranseld, zij het met betrekkelijk ongevaarlijke, slappe wapenstokken. Telkens wanneer zo'n weinig kwetsende slag op zijn lichaam terechtkomt, wordt daaraan via de geluidsinstallatie een uitermate luide klap verbonden, zij het net een paar fracties te laat. Hij wordt besmeurd met het bloed dat reeds klaarlag.

In de zesde, Parijse episode wordt het offer van Isaak door Abraham nagespeeld door drie bijna naakte mannen (één ervan draagt nadrukkelijk een masker met een baard). De scène doet meer aan slapstick denken, dan aan het oudtestamentische verhaal. Isaak wordt op een wasmachine gelegd voor het offer, en heeft met z'n zwarte broekje en dito snor weinig Bijbelse allures. Hij gaat trouwens, hoewel er vanuit de coulissen een (goddelijk?) teken lijkt te komen, toch onder het mes van Abraham. Ook die handeling wordt op een clowneske manier opgevoerd, zodat het geheel eerder een parodie lijkt. Maar waarom het Bijbelse offer parodiëren?

De zevende, Romeinse episode voert de actrice Francesca Proia ten tonele in een abstracte, maar vernederende scène. Naakt, met hoge hakken aan stapt ze rond in een verblindend witte ruimte. Het publiek ziet niet precies wat er gebeurt, gezien het podium afgesloten wordt door een reusachtige plexiglas wand die niet helemaal doorzichtig is. Ze voert een onleesbare ‘pantomime’ uit. Met de rug naar het publiek trekt ze haar linkerschoen uit, legt die op een zetel, kijkt zoekend boven de zetel als naar een winkelrek, ontdekt uiteindelijk opnieuw haar schoen, keurt de schoen, legt ze in haar winkelkarretje, gaat ermee naar de kassa en betaalt. Dat alles ritmisch hinkend, omdat ze nog slechts één hoge hak draagt. Vervolgens zingt ze zachtjes een liedje en treden er sterke veranderingen op in de belichting. Het gaat van hard neonlicht naar schemerduister en terug. De vrouw staat nu met haar rug tegen de plexiglas wand en probeert over haar schouder te kijken naar degenen die haar bespieden, het publiek. Een luide, anonieme stem uit de geluidsinstallatie straft haar: “non guardare” (niet kijken). Ze poogt nog tweemaal en wordt telkens gestraft. Ze krijgt verdere bevelen: “sedere” (zitten), “fatti vedere” (laat je zien), “voltati” (draai je om). Angstig gehoorzaamt ze aan de stem.

De Parijse episode, ten slotte, eindigt op een wel heel bijzondere gewelddaad. In de loop van de voorstelling maakt de toeschouwer kennis met twee opmerkelijke personages: een man gekleed in een lendendoek die zowel refereert aan Christus als aan Oedipus, en een bejaarde, wat sjofele vrouw met een kapje. Dit omapersonage schijnt de moeder van Oedipus-Christus te zijn. Ze maakt een kinderbedje voor hem op, en lokt hem erheen met koekjes. Vervolgens wijst ze naar het bedje, en ten slotte ontbloot ze haar borsten en begint erin te knijpen (hetgeen opnieuw door de geluidsband van onjuist luide tonen wordt vergezeld).

Op een later moment in de voorstelling nemen Franse politieagenten in een glazen buis wat urine of zaad af van Oedipus-Christus. De buis wordt in de zijmuur van de schouwburg zelf geschoven (er zijn geen decorwanden). De slotscène vangt aan met de dans van een gigantische Chinese draak. Minstens twintig dansers dragen het hoofd van de draak en het doek dat zijn lijf vormt. Dan heffen de dansers in het midden van het drakenlijf het doek omhoog, en geven een grote rode staaf aan de groep Franse politieagenten. De agenten halen de glazen buis uit de wand met de urine of het zaad van

Oedipus-Christus. Ze schuiven de buis in de rode staaf of 'fallus' van de draak. Het omaatje schrikt en valt flauw, wanneer haar de fallus wordt getoond. Ze wordt in het centrum van de scène gelegd met gespreide benen, terwijl de immense drakenkop aan haar zijde geplaatst wordt en in de zaal staart. Het omaatje wordt nu als in een ritueel verkracht met de fallus van de draak, die gehanteerd wordt door de politieagenten. De dansers houden nog steeds het drakenlijf omhoog. Het totaalbeeld toont een uiterst geformaliseerde actie: de verkrachting van een sjofel omaatje door een Chinese draak middels de Franse politieagenten.

Deze vier scènes zijn overduidelijk 'transgressies' gemimeerd op de scène. Het lijkt om politiegeweld te gaan, om een mensenoffer, om vernedering, en om een rituele verkrachting. De handelingen die uitgebeeld worden, zijn schendingen van bepaalde zeden of wetten van de menselijke samenleving. Maar het zijn eigenaardige dramatische transgressies. Ten eerste is er geen narratief dat het publiek op de gewelddaden voorbereidt. Er is vrijwel geen dialoog in de *Tragedia Endogonia*, noch identificeerbare personages. De sterk visuele scènes zijn aan elkaar verbonden door een uitermate losse structuur, zonder causale banden. De opeenvolging van beelden en geluiden doet denken aan een droom, of aan een vreemde ceremonie van een onbekende gemeenschap. Er is geen sprake van poëtische gerechtigheid, noch van de andere dramatische mechanismes, waarmee auteurs en theatermakers gewoonlijk een gewelddaad interpreteerbaar maken. Het gaat in geen geval om de held die sterft voor de goede zaak, of om het onschuldige slachtoffer, of om de rechtmatige wraak, of om eender welk ander stereotipe uit de dramatische vertelkunst.

De toeschouwer is voor zijn interpretatie van het geweld in de *Tragedia Endogonia* helemaal aangewezen op de informatie die elke afzonderlijke scène bevat. Ten hoogste wordt die aangevuld met associaties die bij eerdere beelden rezen. Hier komt de tweede eigenaardigheid van de transgressieve scènes aan het licht. Het gaat bij Castellucci nooit om een zo neutraal mogelijke representatie van een gewelddadig voorval, zoals in een documentaire, noch om een toneelmatig conventionele representatie. De daad zelf wordt bijvoorbeeld nooit op een symbolische of ingehouden manier opgevoerd. Dat is de gebruikelijke benadering, wanneer men absolute gruwel wil suggereren. In hoofdstuk 5 heb ik deze werkwijze

benoemd als ‘de sentimentele blik’, en uitgebreid geanalyseerd aan het voorbeeld van Shelleys *The Cenci*.

Eigenaardig aan de transgressieve scènes van de Societas Raffaello Sanzio, is dat ze niet gaan over datgene waarover ze lijken te gaan. Wat in het geval van een andere soort representatie zou worden aangeduid als de kern of het onderwerp van deze scènes – politiegeweld, mensenoffer, vernedering, verkrachting – is hier heel onscherp geworden. Door er supertheatrale kunstgrepen aan toe te voegen, op verschillende niveaus tegelijk, zoals vreemde kostuums, een omgekeerd tijdsverloop, verkeerd gesynchroniseerde geluiden of een foute situering van een herkenbare scène, treedt een vervreemdingseffect op. Steeds is aan de afgebeelde transgressies ook een inbreuk gekoppeld op de vormelijke wetten van de theaterkunst, een scenische transgressie dus.

Het minste wat je kunt zeggen, is dat de toeschouwers van de *Tragedia Endogonidia* verbijsterd reageren op wat ze voorgeschoteld krijgen. De verbaasde gezichten na afloop van een episode worden weerspiegeld in het gefascineerde ongemak waarmee theaterrecensenten reageren (zie bijvoorbeeld Hillaert, Darge, Cloostermans). De meest treffende uitdrukking voor de gebiologeerde, maar ongemakkelijke blik van Castellucci’s toeschouwers, is wat mij betreft een anekdote uit een opvoering van de Romeinse episode. In de openingsscène is er niets anders te zien dan een chimpanzee die in een volledig witte ruimte rommelt met een witte deken, en wat nootjes eet. Toen ik de voorstelling bijwoonde op 28 november 2003 ontlokte de lange scène aan een geïrriteerde toeschouwer de commentaar, dat hij dit ook wel in een dierentuin kon bekijken. Een ander reageerde: ‘denk er eerst eens over na’. Beide toeschouwers hebben de helft van de waarheid in handen. Het theater van Castellucci dient zich als een raadsel aan: het wil gelezen en geïnterpreteerd worden, maar in dezelfde beweging gomt het de meest sprekende aanwijzingen weg en maakt het zichzelf onleesbaar.

Bij Castellucci is de dramatische transgressie steeds aan een scenische transgressie verbonden. Dat gebeurt *niet* in het kader van een programma van veralgemeende transgressie, zoals bij Artaud. Het is de Societas niet te doen om een antitheatraal, filosofisch ‘thaeter’ zoals hetgene waarop Artauds inspanningen bleken uit te lopen (zie hoofdstuk 8). Castellucci wil

met theatrale middelen iets tot uitdrukking brengen en gelooft ook dat dat mogelijk is. Zijn project is niet met dezelfde breekbaarheid behept, als het antitheater van Artaud.

Het punt waarop Castellucci het verschil maakt met het conventionele theater, is op een heel andere plek te situeren dan bij Artaud, waar de revolterende intentie vanaf het begin aanwezig was op alle niveaus (zelfs dat van de productie, zoals bleek uit zijn aanhoudende zelsabotage, besproken onder 7.5). De theatrale middelen worden door Castellucci niet ingezet om de theaterkunst zelf teniet te doen, maar om een *onleesbaar theater* te genereren. Dit theater spoort zijn toeschouwers onophoudelijk aan om aan interpretatie te doen, maar drukt elke lectuur ook weer met de neus op de feiten. In de grond wil het enigma van de voorstelling altijd enigmatisch blijven: ondoorgrondelijk en onleesbaar.

De Societas werkt met een methode van voortdurende scenische transgressie. Op een erg letterlijke manier wordt de theatraliteit aangevreten van de theaterervaring die plaatsvindt. Dit kan best geïllustreerd worden met de architectuur van de *Tragedia Endogonidia* zelf. Coulissen dienen normaal gezien om de spelers te laten opkomen en afgaan. Zo kunnen auteur en regisseur het ritme van de voorstelling bepalen. In de *Tragedia Endogonidia* wordt de functie van de coulissen afgeschaft, doordat er in vele episodes een potdichte kubus op de scène geïnstalleerd is (de gouden kamer van de eerste Cesenaproductie, de marmeren kamer te Brussel). Slechts de wand naar de toeschouwers blijft open, maar geregeld hangt er een gaas of glazen plaat voor de opening. Naast de coulissen en de scèneopening wordt ook de scène zelf vaak onklaar gemaakt. In Rome moest een personage van onderuit, aan de hand van een stormram, zich een weg beuken door de planken van het podium. De Oedipus-Christus te Parijs kwam binnen langs een venster in een muur van de schouwburg (voor de gelegenheid had men de scène doorgetrokken tot aan die muur).

9.3 Leesbaarheid als criterium

Net zoals een palimpsest is ook een theatervoorstelling waarvan de technische drager grondig werd gedemonteerd, moeilijk te lezen. Maar wat betekent het criterium leesbaarheid? Wat betekent het om er tegenin te gaan? Hoe past gewild onleesbaar gemaakte kunst binnen het kader van de avant-garde dat in deel I werd ontwikkeld?

De veronderstelling dat kunst leesbaar zou zijn, heeft in de westerse cultuur te verreikende wortels om ze allemaal op deze plaats uit te graven (zie Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*). Wat de leesbaarheid van het theater betreft, moet de ontwikkeling van dit uitgangspunt beknopt worden toegelicht. Sinds de aanvang van de theaterstudie was de speeltekst het voornaamste medium waarmee men het theater kon bestuderen. Het schrift liet namelijk toe om een opvoering vast te houden lang nadat de spelers van het podium waren verdwenen. Bovendien kon kennis worden opgedaan van voorstellingen die elders hadden gespeeld, maar die men zelf niet had gezien, en belangrijker nog, van voorstellingen die jaren of zelfs eeuwen geleden waren opgevoerd. Theoretici gingen al snel het geschreven boven het gespeelde drama verkiezen, misschien ook omdat het toneel van hun eigen tijd hen ontgoochelde. Het 'stichtende' voorbeeld wat dat betreft, is de veronachtzaming door Aristoteles van de *mise-en-scène* (*Peri poiètikès* 1450b15-21).

De dominantie van de dramatische tekst werd weliswaar in vraag gesteld aan het begin van de twintigste eeuw, toen de theaterwetenschap zich als zelfstandige discipline ging ontwikkelen (zie 2.3). Toch bleef het tekstuele paradigma in voege. Vanaf de jaren zestig stond niet langer de dramatische tekst, maar de opvoering in het middelpunt van de theaterstudie. Uitdrukkelijk werd de concrete theaterervaring echter als een opvoeringstekst opgevat. De semiotiek, een nieuwe en erg succesrijke cultuurwetenschappelijke benadering, had deze kunstgreep mogelijk gemaakt. Eens men communicatie op een voldoende abstract niveau had geschematiseerd (via de onderzoeken van F. de Saussure, C.S. Peirce en R. Jakobson) konden alle culturele fenomenen worden opgevat als tekensystemen. De jonge theatersemiotiek nam als premisse aan dat spel, decor, dans, belichting en geluid konden worden beschouwd als

evenzovele leesbare lagen van theatertekens. Samen met de talige uitingen constitueerden ze een complexe en immens grote opvoeringstekst (zie onder meer Carlson, Elam, Fischer-Lichte, Helbo, Pavis, Übersfeld, Van den Dries).

De snel groeiende theatersemiotiek bood aan onderzoekers een groot voordeel. De oude toneeltraditie kon *samen* met de heterogene weelde aan nieuwe theatervormen van de twintigste eeuw, in één schema worden ondergebracht. Het abstracte concept 'theatrale code' vervulde daarbij een sleutelrol. Volgens Erika Fischer-Lichte reproduceert de code van het theater alle gewone codes die voorhanden zijn in de samenleving. Daaronder begrijpt ze geschreven taal, gesproken taal, kledij, interieur, etiquette, enzoverder. Het toneel bestaat uit 'tekens voor tekens' (Fischer-Lichte, *Semiotik* 1: 19). Het concept theatrale code liet toe om alle types van opvoeringen op een formele wijze, los van de historische context, te lezen als een communicatie- en informatiesysteem. Naderhand konden historische deelcodes worden afgebakend (door Fischer-Lichte de 'theatrale norm' van een bepaalde periode genoemd) en ook de hoogst particuliere manier waarop die norm door één productie wordt gehanteerd en bijgesteld (het domein van de opvoeringsanalyse).

De theoretische elegantie van de theatersemiotische innovatie ligt voor de hand. Ze laat tegelijk toe:

- 1- dat de bestaande theatergeschiedschrijving intact wordt gelaten, in de hoedanigheid van een exhaustieve catalogus van theatrale normen;
- 2- dat alle nieuwe theaterexperimenten onmiddellijk in een krachtig formaliserend schema kunnen worden vastgeklemd.

Niet langer zat de theaterwetenschap in een onmogelijke spagaat tussen antiquarische zorg en hedendaagse nieuwsgierigheid. Met de theatrale code kon ze alles begrijpen (zie Fischer-Lichte, 'Theatre Hist. and Perf. Analysis'). Maar de theaterwetenschap kon enkel begrijpen wat ze kon lezen. Hetgeen zich gewild onleesbaar had gemaakt, moest ze aanzien als 'teken voor een non-teken.' Enkel in het randgebied van de semiotiek kon deze vreemde semiotische soort worden ondergebracht. Maar dat randgebied werd al snel een dichtbevolkt reservaat. De noodzaak van een niet- of toch tenminste post-semiotische benadering liet zich gelden.

Over deze taak hebben de denkers zich gebogen die men gewoonlijk groepeert onder het poststructuralisme. Kurt Vanhoutte heeft bestudeerd hoe hun interventie kan worden gerecipieerd binnen een theaterwetenschappelijk kader (zie 'Het theater in de spiegel van de nieuwe media' 63-189; vgl. Van den Dries, 'De grenzen van de semiotiek'). De poststructuralistische denkers zochten een uitweg voor de beklemmende rigiditeit van de schema's aangeleverd door het structuralisme. Hun tegengif was een radicalisering van de 'linguïstische wende'.

Voor de theoretici van de hyperrealiteit, zoals Jean Baudrillard en Arthur en Marilouise Kroker, kan er in een werkelijkheid die voortdurend zichzelf bedekt met nieuwe lagen van mediale representaties geen onderscheid meer worden gemaakt tussen de 'primaire' betekenissen en de 'afbeelding' ervan door tekensystemen. Alles is teken geworden, dus is niets meer teken. In een wereld die voortdurend meent te communiceren en te informeren herkent Baudrillard enkel een betekenisloos geworden data-organie. Iets proberen te 'zeggen' in deze wereld verdwijnt ogenblikkelijk in de gemediatiseerde vloedgolf, eender welke boodschap of welk kanaal men kiest.

Daarmee lijkt de semiotische analyse ernstig gediskrediteerd. Het enige wat cultuurwetenschappers nog kunnen doen, is de totstandkoming onderzoeken van de hyperrealiteit, en de dagelijkse effecten die ze heeft. Toegepast op het theateronderzoek lijkt er weinig méér mogelijk dan een comparatief onderzoek naar hoe verschillende theatervormen inwerken op de toeschouwer. Hoewel ook zo een onderzoek zijn neerslag zal moeten vinden in een of andere representatie, waardoor de problemen opnieuw beginnen.

Andere poststructuralistisch geïnspireerde denkers, zoals Julia Kristeva, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss en Hal Foster, kiezen ervoor de nuchtere semiotische blik aan het wankelen te brengen, door te insisteren op de onuitgombare materialiteit van de tekendrager. Met name de semiotische studie van het lichaam bracht dit probleem dringend onder de aandacht. Dat gebeurde onder meer via het onderzoek naar theater en performancekunst, waar de lectuur van het performende lichaam al snel een centrale kwestie werd.

Indien theatersemiotici het lichaam beschouwen als één teken temidden van de andere (zoals de belichting, het decor en de gesproken tekst), wordt er dan niet steeds voorbijgegaan aan een materieel restant, dat onmogelijk in een betekenisproces kan worden opgenomen? Toont het lichaam, ook en zeker op de scène, niet altijd een hyperparticulier en onanalyseerbaar spoor, zoals de befaamde “grain de la voix” waarover Barthes het heeft?

In hoofdstuk 2 heb ik reeds de interpretatie van Kristeva aangehaald, dat Artaud op dat materiële lichaamsspoor zou hebben geïnsisterd, en het wou uitvergrooten. Hij zou de niet-symbolische, niet-syntactische betekenisgeving die zij aanduidt als ‘semiotisch’, in de praktijk hebben gebracht (‘Le sujet en procès’ 57). Later heeft zij dezelfde denkbeweging voltrokken binnen het ruimere kader van haar psychoanalytische onderzoek naar de gedurige verwerping van niet-eigen materie (“abjection”) waarmee het subject zichzelf constitueert (*Pouvoirs de l’horreur*; vgl. Foster 153-168, Vanhoutte 65-111).

De uitermate dubbelzinnige uitdrukking “le sémiotique” toegekend door Kristeva aan precies datgene wat ontsnapt aan het semiotische apparaat, wijst in de richting van een fundamenteel gebrek van de poststructuralistische tussenkomst. Tegenover het ‘logocentrisme’ van de gespierde structuralistische classificatieschema’s, plaatsen ze doorgaans een antilogocentrisme, of een voorliefde voor de paradox (zie 2.1.3). Baudrillard wordt niet moe te herhalen hoe de ‘orgie’ van de mediamaatschappij elke poging keldert tot waarachtige betekenisgeving en zelfs de differentie tussen betekenis en teken of origineel en kopie heeft uitgewist. Maar is een diagnose die gedurig asserteert hoe alles is verworden tot een kopie van een kopie van een kopie, niet ten gronde getekend door nostalgie naar het verloren betekenisparadijs?

Ook Kristeva’s koortsachtige zoektocht tussen de spleten van wat zij als een totalitair systeem afschildert, de symbolisch-logische hegemonie, eindigt vaak in een aaneenrijging van fraaie oxymorons, zoals wanneer ze Artauds glossolalische oprispingen beschrijft in termen van “affirmatieve negativiteit” of “productieve ontbinding” (‘Le sujet en procès’ 56, 63). In hoofdstuk 4 heb ik proberen aan te geven dat paradoxen niet noodzakelijk het eindpunt hoeven te zijn van een redenering. Die impressie vangt

men vaak in de poststructuralistische geschriften op. Aan de hand van Derrida's opstellen over Artaud werd dat reeds uitgebreid geanalyseerd (zie 7.3 en 7.7).

Ten einde de opposities te overwinnen die men beschouwt als de constituenten van 'het' logocentrische, metafysische, westerse denken (subject-object, materie-geest, oorspronkelijkheid-representatie, origineel-kopie en ga zo maar verder) probeert de poststructuralistische auteur in zijn tekst deze breukmomenten kernachtig vast te houden in de adem van één essay, één zin of zelfs één uitdrukking. Derrida heeft die werkwijze expliciet gethematiseerd onder de noemer van de deconstructivistische 'merktekens' die als spijkers voor de banden van het ondubbelzinnige, monosemische betekenisproces worden gestrooid (zie 7.3). De stijl die daarbij gehanteerd wordt is bewust literair, vaak modernistisch en soms gemaniëreerd. Het voorbeeld bij uitstek blijft voor mij de slotzin van 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation': "Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue" (368).

Aan de hand van denkers uit een heel andere school – met name de logici, wiskundigen en wetenschapsfilosofen die zich met het formalisme en de onvolledigheidsstellingen van Gödel hebben beziggehouden – kon ik in hoofdstuk 4 een andere benadering van paradoxen voor het voetlicht brengen. Daarbij is de paradox niet langer het eindpunt van een filosofisch tractaat, maar integendeel pas de aanvang. Paradoxen laten de *bependingen* zien van een bepaald begrippenkader, en nodigen uit tot de ontwikkeling van fijnere instrumenten.

Toegepast op de poststructuralistische lezing van de semiotiek, impliceert dit dat de diagnose die Baudrillard, Kristeva, Derrida en de anderen stellen, pas de eerste aanzet vormt tot een eventuele nieuwe benadering voor de cultuurwetenschappen. Zij hebben geen post-semiotiek ontworpen, maar enkel de grenzen van de semiotiek aangeduid. De naoorlogse cultuursemiotiek wordt inderdaad onophoudelijk voor dood verklaard door het paradoxale karakter van hun teksten. Maar ze lijken ook te suggereren om de beklemde atmosfeer van deze overlijdensaktes te overstijgen, en een betere semiotiek te bedenken. Het poststructuralisme is er nog niet in geslaagd om werkelijk voorbij de semiotiek te blikken.

Laat me, om de argumentatie af te ronden, terugkeren naar de wortels van de semiotiek. Het naoorlogse succes van de tekenleer in de cultuurwetenschappen kwam niet uit de lucht vallen. De “sémiologie” werd inderdaad in de linguïstiek ontwikkeld naar aanleiding van de onderscheidingen die Ferdinand de Saussure had getroffen in zijn *Cours de linguistique générale* (1916). Daarin definieerde hij het taalteken op een contextuele wijze, als een entiteit die zich niet door positieve eigenschappen onderscheidt, maar enkel door het vormelijke verschil met andere entiteiten (‘kat’ verwijst niet intrinsiek naar het concept kat, maar enkel bij conventie, en die conventie wordt gereguleerd door talige differenties: ‘kat’ duidt iets anders aan als ‘rat.’)

De ontwikkeling van de structuralistische linguïstiek, vertoont sterke parallellen met de opkomst van de informatiewetenschap omstreeks het midden van de twintigste eeuw. In het verlengde van de logicistische en formalistische projecten (zie hoofdstuk 4) bedacht met name Claude Shannon een wiskundige theorie, die toeliet de concepten informatie en communicatie uit te drukken zonder te verwijzen naar hun betekenis. Shannon stelde zich tot doel om op wiskundige manier te vertalen wat er gebeurde, wanneer een boodschap langs een kanaal werd verstuurd, en hoe de corruptie van die boodschap kon gemeten worden indien er ruis op het kanaal zat (een ‘niet-ideaal’ kanaal; zie Shannon, Von Baeyer 69-159, Floridi).

De crux van de oplossing bestond erin zo formeel mogelijk te werk te gaan. De befaamde zinswending op de eerste bladzijde van Shannons artikel, “[the] semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering question”, signaleerde een nadrukkelijk formalisme dat syntaxis en semantiek zo strikt mogelijk wou scheiden. Net zoals de structuralistische linguïstiek het teken had doormidden gekliefd in de “signifiant” (betekenaar) en de “signifié” (het betekende).

De exactwetenschappelijke en de menswetenschappelijke benadering van communicatie en informatie stemden op tenminste één cruciaal punt overeen. Saussure had het wezen van het teken gelocaliseerd in zijn differentie met andere tekens. Shannon had voorgesteld om informatie in het algemeen binair te coderen aan de hand van 0 en 1, gezien eender welke symbolentaal kan worden vertaald in termen van deze meest eenvoudige

differenties. De 'b' van het Romeinse alfabet kan men bijvoorbeeld binair vertalen door een opeenvolging van antwoorden op vijf ja/nee-vragen, waarbij men telkens het afgebakende domein halveert. De sequentie '11110' kan men lezen als volgt: behoort de letter tot de eerste helft van het alfabet? Ja (= 1). Behoort de letter tot de eerste zes tekens (van deze eerste helft)? Ja (= 1). Behoort hij tot de eerste drie tekens (van deze zes tekens)? Ja (= 1). Behoort hij tot de eerste twee tekens? Ja (= 1). Is de letter het eerste teken? Neen (= 0). Wiskundig uitgedrukt is het met een sequentie van 5 binaire getallen of 'bits' (binary digits) mogelijk om 32 combinaties te maken (= 2^5). Alle 26 letters van het Romeinse alfabet, plus nog 6 overige tekens, kunnen dus binair omgezet worden in sequenties van 5 bits.

Het lijkt een omslachtige ingreep maar zoals Shannon demonstreerde, levert de binaire codering een aanzienlijke compressie op van de informatiehoeveelheid. Kortom, de structuralistische linguïstiek en de wiskundige theorie van de communicatie kunnen beide instemmen met de bondige definitie van Gregory Bateson: "what we mean by information – the elementary unit of information – is a *difference which makes a difference*" ('Form, Substance and Difference' 428; vgl. Floridi 4-8).

Betekenis kan worden gegeneerd doordat er aan de hand van talloze differenties *structuur* is aangebracht in talige uitingen. Een tekst (of een theatervoorstelling) is leesbaar omdat het uit opeenvolgingen bestaat van tekens die werden geselecteerd uit een welbepaald symbolisch alfabet, en aaneengeschakeld volgens een welbepaalde woord- en zinsbouw. Cruciaal voor het proces van betekenisgeving is dat de opeenvolgingen ten eerste symbolisch welgevormd zijn (allemaal uit een *welbepaald* alfabet geselecteerd, niet uit een aantal willekeurige alfabetten) en ten tweede syntactisch welgevormd. Een zin waarbij een klein aantal differenties werden gebrouilleerd, kan nog steeds betrekkelijk leesbaar zijn. Iets helemaal anders wordt het natuurlijk wanneer alle differenties op een willekeurige manier door elkaar werden gegooid. Dan krijgen we ongestructureerde complexiteit, pure willekeur, *onleesbaarheid*.

9.4 Metaforen voor de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonia*

Net zoals zwijgzaamheid, is onleesbaarheid een antithetisch concept waarachter meerdere betekenissen kunnen schuilgaan. Wanneer iemand zwijgt, spreekt hij niet. Maar hetgeen hij niet zegt, is onbekend. Op analoge wijze staat het vast dat de *Tragedia Endogonia* door haar makers gewild onleesbaar werd gemaakt, maar eveneens is het onduidelijk welke tekst werd weggegomd. Dat komt aan het licht in de interpretaties die verscheidene commentatoren, onder wie de Sociëtasleden zelf, van individuele scènes hebben gegeven. Wie interpreteert, gaat het enigmatische zwijgen van de voorstelling vertolken in zijn eigen spraak. De bijdragen in de cahiers *Idioma Clima Crono* staan bol van uitdrukkingen die onmiddellijk het relatieve karakter onderstrepen van de interpretaties, omwille van het enigmatische karakter van de scènes.

“[T]his is a language we barely know how to play with yet.” (Kelleher in *Idioma Clima Crono* 1: 11)

“Qu’est-ce que le voir du signe si celui-ci ne nous livre aucune signification?” (Astrié in *ICC* 2: 2)

“[*Tragedia Endogonia*] is an organism in the form of an enigma.” (Ridout in *ICC* 3: 6)

“In Berlin [...] the entire episode seemed to operate as a single allegorical line, holding out its own promise of clarity [...]” (Ridout in *ICC* 4: 1)

“Nous restons sous le choc de cette effrayante vision” (Astrié in *ICC* 6: 2)

Wellicht worden deze verbijsterde stemmen best samengevat door de aanhef waarmee Castellucci steevast zijn toelichting bij een bepaalde scène begint: “J’ai seulement une hypothèse” (zie ‘Trois interviews’). Dit is geen uitvlucht of cryptomanie. Castellucci gaat hoogst consequent om met wat hij beschouwt als het fundamenteel raadselachtige karakter van de *Tragedia Endogonia*. Interpretaties van individuele scènes proberen het enigma te penetreren. Als uitlegger ga je dus steeds in de plaats van het raadsel zelf spreken. De taal van het beeld dat je hebt aanschouwd (weliswaar moeilijk leesbaar) wordt vervangen door de taal van de beschrijving

die je ervan maakt. De orakelspreuk moet terugwijken voor het relaas uit tweede hand, aangevuld met een uitlegging ervan.

Ten aanzien van een theatercyclus die ten gronde insisteert op zijn eigen raadselachtigheid, moet elke lectuur inbinden. Dat stelt mij voor een groot probleem: hoe sterker ik mijn eigen interpretatie uitbouw, des te meer wordt ze aan het wankelen gebracht door het geïnterpreteerde materiaal, dat steeds luider asserteert hoe moeilijk het uit te leggen valt! Castellucci en de andere interpretatoren kunnen zich best een voorzichtige houding veroorloven, maar in een wetenschappelijke studie zou men toch een bespreking verwachten die van iets meer zelfvertrouwen en systematiek getuigt.

De enige piste die overblijft, bestaat erin de producties 'hermeneutisch uit te putten' door een inventaris te maken van bestaande lectures en daaruit de meest frequente of plausibele verklaringen te selecteren. Deze oplossing heeft voorlopig weinig kans op slagen. Er zijn buiten de drie auteurs uit *Idioma Clima Crono* (Astrié, Kelleher, Ridout), en Castellucci, zelf weinig interpretaties voorhanden, gezien de cyclus nog maar net is afgewerkt. Van de meeste scènes werd ten hoogste één lezing gegeven, zodat een vergelijkende analyse weinig zinvol is. In plaats daarvan kies ik ervoor om niet de *individuele* scènes centraal te plaatsen, maar een *structurele* analyse van de *Tragedia Endogonidia* te presenteren. Inderdaad zal dit een partiële en algemene benadering blijven. Mijn traject biedt wel het voordeel dat het zich niet blindstaart op de onleesbaarheid zelf, maar op de structuren ervan. *Hoe* heeft de voorstelling haar leesbare tekens weggegomd?

Om de structurele eigenschappen te beschrijven van de *Tragedia Endogonidia* zal ik gebruikmaken van drie metaforen. Globaal gesproken zijn er drie niveaus waarop de voorstellingen bevreemdend inwerken: de ruimtelijke geaardheid van de producties, hun tijdsstructuur, en hun omgang met de taal.

9.4.1 De Wunderkammer

Wat de ruimte betreft, wordt de scène zoals gezegd dikwijls in beslag genomen door een monumentale en claustrofobische kubus, die maar aan

één zijde geopend is. De gouden spiegelkamer van Cesena en Avignon is net als de marmeren kubus in Brussel een doos die tot kijken dwingt. Dat wordt benadrukt door het kijkgat nu eens helemaal open te gooien (versterkt door de belichting, bijvoorbeeld met kale neonlampen), en het dan weer te versluieren met verscheidene soorten gaas en plexiglas.

In de Brusselse episode werd het toneel na elke scène zelfs gesloten aan de hand van dikke witte gordijnen, wat vergezeld ging van een luid gedruis. De toeschouwer werd er geregeld aan herinnerd dat zijn blik op het gebeuren niet gratis was, maar slechts toegang genoot dankzij de generositeit van de theatrale ruimte zelf.

Castellucci's scène is dus een expositieruimte. Meer nog, de vijf spleetloze wanden van de Brusselse kubus lijken gekopieerd uit een gravure van een barokke *Wunderkammer*. Dit soort rariteitenkabinetten vormden de vroegmoderne voorlopers van het museum. Het waren ruimtes, erop ingesteld de beschouwer te verwonderen en te verwarren. De wanden en kasten van een *Wunderkammer* waren gevuld met zo diverse objecten als struisvogeleieren, Romeinse munten, de hoorn van een eenhoorn, een opgezette krokodil, een kanon, koralen, agaat, marmer, ingewikkelde astronomische instrumenten, kostbare boeken, misvormd geboren kinderen of dieren, enzoverder.

Soms werden verschillende soorten wonderen gecombineerd, bijvoorbeeld een zeldzame schelp ingelegd met goudwerk door een befaamde edelsmid. In een *Wunderkammer* werd de bezoeker geconfronteerd met allerlei rariteiten die dicht naast elkaar waren gelegd om hun heterogeniteit te maximaliseren. Zo werd het wonderlijke karakter van elk object afzonderlijk nog eens versterkt: net ernaast was iets te vinden dat weer op een heel andere manier wonderlijk was (zie Daston en Park, *Wonders and the Order of Nature* 261; Mauriès, *Cabinets de curiosité* 114, 189).

Naar analogie met de *Wunderkammer*, creëert ook de *Tragedia Endogonia* een ruimte die de verwondering van het publiek organiseert. Het concentreert zoveel mogelijk heterogene personages, kostuums en iconen op één plek. In de marmeren ruimte van *Br.#04* komt bijvoorbeeld een hulpeloze grijsaard binnen, gekleed in een kleurige bikini. Daarboven begint hij een rabbijnenkostuum aan te trekken, in verschillende lagen, te beginnen met

witte stroken die beschreven zijn met Hebreeuwse letters. Maar eens hij er helemaal uitziet als een rabbijn, trekt hij daarover nog eens een Belgisch rijkswachtuniform aan. Een andere onthutsende verkleedpartij vond in Bergen plaats. Een gotisch-grafelijke figuur ontdoet zich van zijn pak om te onthullen dat hij daaronder een vrouw in kanten ondergoed is. Even later steekt die vrouw haar ondergoed in haar vagina en stroopt ze haar huid af. Onder het vleeskleurige vrouwenpak zit een naakte jongen.

De *Tragedia*, een theater van de verwondering, laat toe dat het raadsel zich helemaal kan ontplooiën. Hierin verschilt de cyclus sterk van andere representatiestructuren die zijn aangelegd op het tweebrengen van een gevoel van verwondering of schok, zoals bepaalde filmgenres. Ook in de thriller of de fantastische film wordt de kijker blootgesteld aan droombeelden, hallucinaties en wonderen. Maar de narratieve structuur van de film houdt het wonderbaarlijke op een afstand. Er worden van tevoren of achteraf genoeg dramaturgische hints aangereikt, waarmee men het onvoorstelbare weer in een coherent kader kan onderbrengen. Bij de *Tragedia* echter, wordt de narratieve opvang van de kijker volledig veronachtzaamd. Dat heb ik reeds aangetoond voor één specifiek soort scènes, namelijk de uitbeeldingen van gewelddaden. De *Wunderkammer*achtige structuur zorgt voor een lucht-dichte intimiteit tussen de toeschouwer en de wonderen.

9.4.2 De droom

De vergelijking tussen de fantastische film en de *Tragedia Endogonidia* geeft aan op welk punt de ruimtelijke metafoer van de *Wunderkammer* mank loopt. Castellucci's producties bieden wonderen aan binnen een soort exposerende, museale ruimte. Maar deze wonderruimte is niet permanent. De 'parallele wereld' die hij wil creëren op de scène vervluchtigt na anderhalf uur. Om dit efemere karakter te beklemtonen is het tijdsverloop van de producties ontregeld, net als in een nachtelijke droom. Ik heb reeds de 'verstolde' scènes vermeld waarin een dier de hoofdrol speelt (een chimpanzee in Rome, een bok in Bergen, paarden in Parijs en Cesena). De Brusselse episode vangt aan met een baby die moederziel alleen in de marmeren doos minutenlang rond zich kijkt, of zich op andere avonden de

ziel uit het lijf krijst. Andere handelingen razen dan weer over het publiek heen, zoals de stroboscopische film die *C.#01* afsloot of de gewelddadige uitbarstingen van vreemde toestellen (een machine die pijlen afschiet, een gerobotiseerde pop die epileptisch gedrag nabootst, de vallende auto's).

Naast verstelling en versnelling wordt het tijdsverloop van de *Tragedia Endogonidia* scheefgetrokken door chronologische inversie. Vooraleer de politieagent in *Br.#04* wordt afgeranseld, ligt zijn bloed reeds klaar op de vloer, en wordt de plaats van de komende misdaad afgebakend met letterbordjes. De Bergense episode begint met een oude vrouw die onder een schapenvel wordt gelegd en er in de volgende scène als een klein meisje weer onderuit komt, om uiteindelijk in een afsluitende baarscène finaal geboren te worden.

De verdichting, verwarring en uitdeining van de tijd leiden de toeschouwer binnen in een droomachtige ervaringswereld. Zijn zoektocht naar een narratief klembord wordt gefrustreerd door de onirische aaneenschakeling van de scènes. Dat is mede de verwezenlijking van de zorgvuldig uitgedachte lichtwissels en van het dikke gaas, dat vaak het toneel half aan de blik onttrekt, maar dat soms ook opgaat.

Voor de duidelijkheid wens ik hieraan toe te voegen, dat de droom mij een goede *structurele* analogie lijkt. Ik wil Castellucci's theater niet on-dubbeltzinnig als een 'droomkunst' benoemen. De term is namelijk nogal vaag. Ten eerste werd het surrealistische theater reeds zo aangeduid (bijvoorbeeld door Béhar), net als het absurde theater (Féal, Vernois). Ook in de hedendaagse podiumkunsten is het lang niet alleen Castellucci's werk dat aan de droom doet denken, maar ook dat van Robert Wilson en vele anderen. En wat te denken van de filmmakers wiens werk als onirisch omschreven wordt? Gelijk komen Luis Buñuel, Salvador Dalí en Jean Cocteau voor de geest. Uit de naoorlogse cinema kunnen David Lynch, Alexandro Jodorowsky en Hans-Jürgen Syberberg worden toegevoegd aan deze lijst.

Het oeuvre van de Societas Raffaello Sanzio toont verwantschappen met de brede onirische traditie, maar het is een weinigzeggend label. Zowel *Endgame* van Samuel Beckett (1957) als Jodorowsky's *El Topo* (1970) kunnen qua dramatische structuur onirisch worden genoemd, maar daarmee is de analyse nog maar net aangevangen. Veel scherpere conceptuele in-

strumenten zullen onontbeerlijk zijn om recht te doen aan de specificiteit van elk werk. Ik zal Castellucci's theater niet als droomachtig duiden door hem in een onirische traditie in te schuiven die voorlopig theoretisch slecht onderbouwd is. Dat zou enkel uitdraaien op een detailbespreking, die via het negatiefbeeld de specificiteit van de *Tragedia Endogonidia* op het spoor tracht te komen. Dat zou enkel een langdradige oefening opleveren, die het verschil tracht aan te geven tussen Castellucci en Lynch, en Jodorowsky, en Beckett, enzovoort.

Ten tweede refereert de metafoor van het droomtheater ook onvermijdelijk aan de psychoanalyse en de droomduiding, wat een andere ongewenste associatie is. Tegenover het project van Freud kan de *Tragedia Endogonidia* enkel negatief worden gedefinieerd. Er wordt hardnekkig vastgehouden aan het 'raadsel' van de scènebeelden. De makers en daarmee ook de opvoeringen distantiëren zich met klem van de leesbaarheid die in de psychoanalyse steeds voorondersteld wordt. Volgens Freud stond de droom enkel in een indirecte verhouding (als een toespeling of een afkorting) tot zijn 'eigenlijke' betekenis: de informatie die zich verbergt in het onderbewustzijn. Eigenlijk mocht de analyticus, eenmaal het verborgene van de droom aan het licht was gebracht, het droomrelaas zelf gerust opzijschuiven.

In zoverre het theater van de Societas zich aandient als een droom, nodigt het weliswaar uit tot een droomduiding, maar tegelijk bevestigt het dat het mysterie van de droom steeds het laatste woord zal hebben. Na elke ontrafeling maken de beelden zich opnieuw in al hun helderheid kenbaar. De valstrik van de droomvoorstellingen is precies dat het droomvoorstellingen zijn. Ze nodigen uit tot een lezing van hun bizarre, vaak iconoclastische vormtaal. Maar steeds opnieuw schreeuwt de droom aan het eind van de lectuur uit dat hij nog niet exhaustief geïnterpreteerd werd. Dat mag men in semiotische zin als vrijblijvend ervaren – 'met elke nieuwe toeschouwer duikt een nieuwe interpretatie op' – maar eigenlijk betreft het een ongelofelijk frustrerende ervaring. Castellucci zelf geeft de volgende toelichting.

Net zoals in de droom worden er in dit theater kleine narratieve elementen aangereikt, maar zonder context. Het is alsof je een boek

leest met je neus tegen het papier. Je kunt de details heel goed zien, maar de algemene context is verdwenen. Aan de toeschouwer wordt de vertelling ter beschikking gesteld, maar die openheid is tegelijk een valstrik waarin je je kunt verliezen. [...] In de droom is er steeds een tekort. Er is onvoldoende informatie. Je kunt niet alles begrijpen. En net zoals in een droom weet je dat wanneer er een tekort is, je precies op die plaats zult moeten zoeken. (Castellucci, ‘Trois interviews’)

De droom herhaalt dus op temporeel vlak, wat de *Wunderkammer* had verwezenlijkt op ruimtelijk vlak: het produceren van verwondering. Binnen de droomstructuur van de *Tragedia Endogonidia* zijn de beelden die de Societas aanbiedt telkens nieuwe ‘brokjes’ die de verwondering prikkelen, en tot een synthese, misschien zelfs een droomduiding uitnodigen. Maar deze ‘openheid’ van het werk is geen probleemloze semiotische leesbaarheid. Integendeel, zoals in de interviewcitaten gezegd, betekent het ook een ‘valstrik’ voor de toeschouwer.

9.4.3 De gouden plaat aan boord van de Voyager

Niet enkel ruimte en tijd, ook taal jaagt Castellucci door een koker vol scherpe uitsteeksels. Er valt weliswaar uiterst weinig dialoog te horen, maar toch zijn spraak en taal aanwezig op de scène. In een aantal episodes wordt een lettermachine naar beneden gelaten met rollende plaatjes, zoals vroeger in treinstations gebruikelijk was. Maar het toestel produceert wartaal, gevuld met obscure referenties naar één bepaalde etymologie van ‘tragedie’, die het woord afleidt van het gezang (*ôidê*) aangeheven bij het offer van een bok (*tragos*). “It’s me – the goat – speaking. Now I will start to speak. My own language” (*Bn.#05*).

In Brussel wordt naast de niet-sprekende baby (‘in-fans’) een metalen plaatgezicht neergepoot dat met mechanische mond en ogen de vijf klinkers van het alfabet herhaalt. Een stuk later in dezelfde voorstelling wordt de ontklede politieagent mishandeld. Daarna zet men hem bloedbesmeurd op een stoel in het midden van de scène. Zijn beulen plaatsen een microfoon voor zijn neus. Hij zwijgt. Pas wanneer men hem in een grijze vuilniszak

heeft gestoken en daarmee zijn gezicht ontnomen heeft, begint hij het weesgeloof te stamelen in het Frans en in het Nederlands.

Om het talige vervreemdingseffect van de *Tragedia Endogonidia* in één beeld samen te vatten, kan ik te rade gaan bij een symbool dat door de makers zelf wordt aangedragen. Het allereerste beeld dat in de eerste episode werd geprojecteerd en ook de voorkant sierde van elke programmabrochure, had de Societas ontleend aan de gegraveerde metalen plaat die werd meegestuurd aan boord van de ruimtevaartuigen Pioneer 10 en 11 (beide gelanceerd in 1972). Het was een afbeelding bedoeld om eventuele buitenaardse vinders van de sonde iets mee te delen over het leven in dit zonnestelsel. De plaat bevatte volgende figuren:

- 1- Een symbolische voorstelling van de spintransitie in een waterstofatoom, hetgeen zowel een lengte-eenheid kan representeren (21 cm) als een tijdseenheid (1420 MHz). Door eronder het binaire symbool voor 1 aan te brengen, hoopten de ontwerpers van de boodschap (een wetenschappelijk team onder leiding van Carl Sagan) duidelijk te maken aan de vinders dat deze lengte-eenheid als standaard zou dienen op de rest van de plaat.
- 2- Een (naakte) man en vrouw; als maat staat naast de vrouw het binaire getal 8. Gekoppeld aan de lengte-eenheid die af te leiden valt uit het waterstofatoom, zou dit de vinders op de idee kunnen brengen dat de vrouw $8 \times 21 = 168$ cm groot is. De man steekt zijn hand op, niet enkel als groet, maar ook om te tonen dat mensen bewegelijke ledematen hebben en een opponeerbare duim.
- 3- Het silhouet van de ruimtesonde, getekend op schaal van de menselijke figuren om hun afmetingen op een alternatieve manier te communiceren.
- 4- Een schematische voorstelling van de planeten in het zonnestelsel die verduidelijkt van welke planeet de Pioneer afkomstig is.
- 5- De relatieve plaats van het zonnestelsel ten opzichte van het middelpunt van de melkweg en van veertien pulsars. De lijnen duiden in binaire code de fasen van de pulsars aan, zodat aan de hand van deze informatie de lanceringsdatum van het tuig zou kunnen worden berekend.

In interviews vermeldt Castellucci dat de afbeelding stamt van een plaat aan boord van de Voyager-ruimtevaartuigen, de opvolgers van de Pioneer (gelanceerd in 1980; zie 'Trois interviews'). Dit klopt niet helemaal. Inderdaad kreeg de Voyager een update mee van de Pioneerplaten, maar het gegraveerde schema ziet er anders uit. Naast het waterstofatoom en de astronomische schetsen bestaat de tekening grotendeels uit een handleiding. De Voyagerplaat was namelijk gegroefd op de wijze van een grammfoonplaat. De groeven bevatten 115 beelden in analoge codering, met daarop wiskundige formules, tekeningen van de menselijke anatomie, natuurbeelden, en foto's van mensen. Daarnaast deed de gouden plaat ook dienst als een auditief document. Het wetenschappelijke team had opnames voorzien van verschillende aardse geluiden, zoals wind, golven, vogels en andere dieren, naast aansprekingen in 55 verschillende mensentalen en een diverse verzameling muziekstukken (zie NASA).

De gouden elpee aan boord van de Voyager, de ruimte ingestuurd voor een volstrekt onbekend en zelfs onvoorstelbaar publiek, ziet Castellucci als metafoor bij uitstek voor zijn *Tragedia Endogonidia*. Net als de 'interstellare boodschap in een fles' vormen de producties een communicatie die op drift is. Zijn eigen uitleg capteert een positieve zijde van de gewild onleesbaar gemaakte structuur:

De Voyager werd op drift gestuurd [*alla deriva*] in de ruimte, op weg naar onbekenden. De plaat zegt: 'zo zijn wij'. [...] Het project van de *Tragedia* is ook op drift. Enkel op drift zijn de grote ontdekkingen mogelijk. Het gaat in dit beeld van de Voyagerplaat niet om een reis of een op voorhand gekende route. Het is de ervaring van de aporie. Een weg waarvan je het einde niet kunt kennen. Net als bij de Voyagerplaat is het doel van je reis onbekend... De boodschap is: 'hallo, zo zijn wij'. Of beter: 'hallo, nu waren wij zo' [*buon giorno, noi ora eravamo così*] Er is hier een tegenspraak, een spatio-temporeel samengeperste idee, zonder enig doel. Het project is een beetje gelijkaardig: hallo, nu waren wij zo. ('Trois interviews')

De plaat aan boord van Voyager kan begrepen worden als het dromerige beeld van een toekomstige intergalactische ontmoeting. Maar Castellucci's interpretatie accentueert net de ontzaglijke spanning die dit ogenschijnlijk

naïeve visioen herbergt. De inscripties in de groeven dromen ten eeuwigen dage van een communicatie die nooit zal plaatsvinden, en toch gestart is. Menselijke spraak, beeld en muziek dwarrelen ergens rond, ongemerkt en onbeluisterd. De taal van de Voyagerplaat kàn feitelijk gezien niet communiceren... en vertelt toch voortdurend haar boodschap aan het zwijgende duister van het universum.

Drie metaforen voor de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonidia*: de benauwende kijkdoos van de *Wunderkammer*, de verhaspelde tijd van de droom, en de doofstomme-babbelse Voyagerplaat. Transgressief zijn de opvoeringen inderdaad omdat ze gewild onleesbaar werden gemaakt. Maar houdt de raadseldrift van dit theater dan nergens op? Wat zijn de achterliggende motieven van de Societas? Met welk doel of programma wordt deze onderneming aangedreven? In de eerste plaats wil ik verhelderen hoe dit transgressieve theater zich verhoudt ten opzichte van het project van de avant-garde.

9.5 Een hedendaags avant-gardetheater?

Begrepen als een esthetische transgressie, kan de bewust enigmatische aard van Castellucci's theatercyclus met verschillende betekenissen worden bekleed. Zoals ik in hoofdstuk 1 heb gedemonstreerd, verschuift de interpretatie van de avant-gardistische overtredingen naargelang men een technisch, een kunsthistorisch of een kunstfilosofisch perspectief inneemt (1.3.1). Daarnaast heb ik in het centrale gedeelte van deze studie bewezen hoe transgressie in de kunst ook kan aanleiding geven, wanneer ze wordt veralgemeend, zoals bij Artaud, tot een onderneming die niet langer binnen de kunst te situeren valt, maar tot zoiets vreemds leidt als het wijsgerige 'Thaeter' van de Wreedheid. Laat me nu deze verschillende betekenissen van de scenische transgressie schematiseren tot drie mogelijke interpretaties van de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonidia*.

- 1- Wanneer de raadseldrift *technisch* zou worden verstaan, dan is de onleesbaarheid wellicht enkel geldig voor de hedendaagse toeschouwer. Een toekomstig publiek zal langzaam de nieuwe opvoeringstaal leren lezen.

- 2- De inhoud en de vorm van de raadsels zouden ook *kunstfilosofisch* kunnen worden geïnterpreteerd in de lijn van Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Dan geeft Castellucci's werk nog steeds uitdrukking aan het avant-gardistische project van een sociopolitieke utopie, gerealiseerd of toch tenminste geconcipieerd vanuit de kunst.
- 3- Misschien betekenen ook de talloze moeilijk leesbare passages van de *Tragedia* een veralgemening van de esthetische transgressie, zij het op een gans andere manier dan bij Artaud. In plaats van het filosofische theater wordt hier wellicht ook naar een domein buiten de kunst verwezen. Naar welk domein?

In het onderstaande probeer ik deze drie betekenissen van de transgressie aan Castellucci's theatercyclus te toetsen. Het resultaat levert hopelijk het begin op van een mogelijke duiding.

9.5.1 De innovaties van de *Tragedia Endogonia*

Het is niet moeilijk om de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonia* volgens een anti-esthetisch opzet te begrijpen, geheel in de lijn van de tientallen vernieuwingen die de toneelavant-garde heeft uitgedacht en soms ook doorgedrukt. In het tweede luik van *M.#10* bijvoorbeeld, de voorstelling die in Marseille werd gemaakt, zijn er bijna geen mensen op het toneel te zien. Achter meer en minder verhullende soorten gaas, worden een uur lang objecten en kleurvlakken getoond, onder een geraffineerde belichting en in een elektronische geluidsomgeving.

Is dat niet de getrouwe verwezenlijking, een kleine eeuw na datum, van de plannen van Edward Gordon Craig? De mens moest namelijk geheel verdwijnen uit het theater waarvan hij droomde. Daarmee wou Craig het toevalselement neutraliseren dat de menselijke 'grondstof' van het toneelkunstwerk, de acteur, steeds met zich meebrengt. In de plaats ervan kwam een theater van licht, scenografische beweging en geluid. Of wat te denken van de titel die Marinetti aan een futuristisch manifest uit 1924 gaf: is het *Antipsychologisch abstract theater van pure vormen en tactilisme* niet de ideale benaming voor Castellucci's onderneming?

Er is een probleem met de avant-gardistische intenties die op latere datum, bij een verdere voortschrijding van de technologie en een bredere ontvankelijkheid van het publiek, worden gerealiseerd door veel jongere makers. De eigenlijke historische angel van het programma is verdwenen, of moet toch tenminste anders worden geconfigureerd. Antipsychologisch betekende voor Marinetti niet hetzelfde als het vandaag betekent. Elk anti impliceert een polemische stellingname. Het is een retorische ingreep die, bijvoorbeeld in het geval van Craig of van de futuristen, de vernieuwers met voldoende zelfvertrouwen opschenkt zodat ze hun technische innovaties blijven ernstig nemen.

Bij Castellucci is er geen programmatisch anti voorhanden. De technische innovatie past niet in een groter kader dat erop gericht is om de manier waarop theater vandaag gemaakt wordt te herfunderen. Integendeel: hij neemt afstand van eender welke schoolvorming of ‘Castellucci-stijl’ (zie ‘Trois interviews’). De vernieuwing wordt als het ware puur omwille van zichzelf doorgevoerd.

De idee dat de onleesbaar gemaakte scène van de Societas qua innovatief gehalte enkel naar zichzelf verwijst, en niet te situeren valt binnen een breder kunsttechnisch programma, wordt concreet vertegenwoordigd in de voorstellingen door de al even dubbelzinnige tussenkomsten van het semitransparante gaas. Theaterhistorisch gezien roept Castellucci’s gaas kwalijke herinneringen op. Zoals de Franse theatersocioloog Duvignaud verhaalt, heerste er in het Parijs van de achttiende eeuw een absoluut duopolie van twee theatergezelschappen: de Comédie-Française en de Comédie-Italienne. Elke poging van een nieuwe theateronderneming om aan die heerschappij een eind te maken, werd genadeloos afgestraft met sabotage en getreiter. Er kwam een spreekverbod voor de nieuwe theaterzaal, of men mocht enkel spelen wanneer er tussen de scène en het publiek een gaas werd opgehangen (Duvignaud 398). Met de Franse Revolutie doet de onvermijdelijke reactie zich voor. Op het ogenblik dat de inname van de Bastille wordt aangekondigd, is de acteur Plancher Valcour achter zo een gaas aan het spelen op de scène van de Délassements comiques. Hij trekt zijn (toneel)zwaard en verscheurt het gordijn met de kreet: “Vive la liberté”. Het is meer dan een pathetische echo van de Revolutie op het toneel: in 1791 wordt de vrijheid om een theater op te richten gedecreteerd door de Assemblée Nationale.

Duvignaud voegt er onmiddellijk aan toe dat deze omwenteling *esthetisch* weinig verschil heeft gemaakt. Inderdaad kan men het Europese toneel van de hele negentiende eeuw beschouwen als de explosieve, maar puur technische en economische groei van een kunstvorm die reeds in de voorgaande eeuwen poëticaal was vastgelegd. Wat Castellucci dan eigenlijk doet wanneer hij het gaas weer neerlaat, is een symbolische regressie doorvoeren in het moderne theater. Hij wil de goedgeoliede theatermachine die, dankzij de economische hervorming, tijdens de negentiende eeuw kon worden uitgebouwd – en die ook ten grondslag ligt aan de hedendaagse spektakelmaatschappij – weer uitschakelen. Maar net als de reactionaire gezelschappen van het achttiende-eeuwse Parijs kan zijn anti-esthetische programma niet frontaal worden verwezenlijkt. Dus bewerkt hij de goedgegetrainde theatertoeschouwer via getreiter en sabotage. Er worden geen explosieven aangebracht in de schouwburg of de televisiestudio. *The show must go on*. Zij het dan onleesbaar gemaakt achter het halfdoorzichtige gaas.

9.5.2 Het surrealistische Wonderland

Het is de Societas Raffaello Sanzio niet te doen om een grondige technische vernieuwing van het theater, maar het lijkt alsof hun inspanningen gedreven zijn door een veel breder programma. Zoals gezegd creëert het bombardement aan vervreemdingseffecten een unheimlich gevoel bij de toeschouwer. Hij wordt uit zijn normale perceptuele omgeving losgeweekt, ook uit zijn systeem van artistieke conventies, en naar ergens anders verplaatst. De *Tragedia* functioneert volgens het poëtische principe van het Wonderland of de parallelle werkelijkheid. Hieronder zal ik aan het licht brengen hoe sterk dit verwant is aan de surrealistische poëtica (zie 7.6). Eerst laat ik Castellucci zelf aan het woord.

De huidige massacultuur laat geen waardig antagonisme toe, er is geen waardige vijand. De verhouding tegenover de cultuur vraagt bijgevolg om een catastrofe. Dat is de onverschilligheid, maar niet in de zin van politieke neutraliteit. Het is een onverschilligheid die in staat is om een parallelle wereld te openen en de tijd te breken. [...]

Het theater bewijst dat het mogelijk is om voor een uur de wereld op te heffen, de taal, de tijd. Het is als een schakelaar. Het theater is het bewijs dat er een parallelle wereld bestaat. [...] Het gevaar bestaat erin van een prestatie te leveren op het gebied van de communicatie. De communicatie is vandaag de fundamentele ideologie van de macht geworden. De taak van de *Tragedia Endogonidia*, of zelfs van het theater als zodanig – als er al een taak bestaat – is om de communicatie te onderbreken, en veeleer een vorm van openbaring te geven. ('Trois interviews')

Aan de hand van gewilde onleesbaarheid gaat de *Tragedia Endogonidia* volgens haar maker in tegen de overvloed van de informatie- en communicatiemaatschappij. Temidden van de beeldenversplintering neemt ze een singuliere positie in. Lehmann heeft dit als een soort verweigeringsstrategie van het postdramatische theater benoemd: "Postdramatisches Theater arbeitet angesichts des Zeichenbombardements im Alltag mit einer Strategie des Refus" (153). Indien Castellucci zijn *Tragedia* expliciet in stelling heeft gebracht tégen de ideologie die onophoudelijke communicatie predikt, naar welk alternatief verwijst zijn werk dan? Is er een utopische gedachte aanwezig in deze theatercyclus, en zo ja, hoe ziet die eruit en hoe wordt ze verwerkelijkt?

Hoewel Castellucci expliciet weigert om geboekstaafd te worden als surrealist, lijkt dat avant-gardistische programma het best zijn onderneming te omschrijven. Is surrealisme niet de naam bij uitstek voor een theater dat een parallelle wereld wil openen, boven of naast deze wereld, een *surréalité*? Zodra hij over zijn 'droomkunst' praat, wordt men spontaan aan hun avontuur herinnerd.

Castellucci wijst het surrealisme af, omdat het voor de productie van kunst een beroep doet op het toeval. Daartegenover benadrukt hij de diepe noodzaak en de nauwkeurigheid waarmee zijn beelden ontstaan (zie 'Trois interviews'). Het is belangrijk om erop te wijzen dat zijn vijandige houding ten aanzien van de surrealisten gekoppeld is aan een veel belangrijker punt van overeenstemming. Beide opvattingen, de aanbidding van het toeval zowel als de nadruk op noodzaak, werden ontwikkeld vanuit een kritiek op de romantische cultus van de persoonlijkheid van de kunstenaar.

Ik recapituleer beknopt de resultaten uit mijn bespreking van de surrealistische veronachtzaming van de techniek (zie 7.6). Voor André Breton ging het erom zo weinig mogelijk bewuste literaire technieken in de weg te laten komen van de ‘nieuwe, zuivere uitdrukkingwijze’ die zich tot doel stelt “le fonctionnement *réel* de la pensée” aan het licht te brengen. De schrijver is niemand meer dan de toevallig schrijvende: een registratieapparaat (Breton, *OC* 1: 330). Met de bekende surrealistische tekstsoorten als gevolg, waarin het toeval en de macht van het onderbewustzijn een centrale rol speelden: het automatische schrijven, het droomrelaas, de *cadavre exquis* en de nonsensdialoog. Het is een radicaal-democratische keuze, die vooruitloopt op het communistische engagement van de surrealisten. Breton hechtte eraan ‘het mechanische schrijven binnen ieders bereik te brengen’ (338).

Castellucci, daarentegen, schijnt geen voornemens te hebben opgevat in de aard van een omwenteling die zou moeten leiden naar een radicale culturele democratie. De utopie is in zijn werk nooit in dezelfde mate tastbaar als bij de surrealisten, die openlijk streven naar het einddoel van “un monde enfin habitable” (Breton gecit. in Bürger 202). Wel blijkt Castellucci een eigenaardige update te geven van het onderzoeksproject naar ‘het reële functioneren van het denken’.

Een favoriete referentie van de Societasleden betreft de Duitse kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) (R. Castellucci, ‘Interview by R. Halliburton’; ‘Trois interviews’; Castellucci en Guidi 112-113). Ter gelegenheid van de Londense episode werd zelfs een Atlas Room ingericht, die een collage toonde van knipsels uit het creatieproces. Bezoekers konden de collectie met hun eigen afbeeldingen aanvullen. Zo legde de regisseur een directe link met het bekendste werk van Warburg, zijn bibliotheek. In 1933 werd die door zijn vroegere medewerkers naar Londen overgebracht. Volgens Claudia Schmölders beschouwde Warburg zijn bibliotheek niet langer als een ruimtelijke constructie, maar als een temporele. Vandaar de verbijstering van nieuwe medewerkers wanneer ze de bizarre ordening opmerkten van de boeken, die bovendien om de zoveel tijd herschikt werden door Warburg. De kennis die ze ontsloten, wijzigde namelijk volgens de positie die ze in de kasten innamen ten opzichte van elkaar (Schmölders 696).

De ‘beeldenatlas Mnemosyne’ is de bekendste vrucht van Warburgs eigenaardige werkwijze. Om zijn hypothese te onderbouwen dat er welbepaalde visuele elementen of “Pathosformeln” (pathosvormen) uit de Griekse en Romeinse kunst letterlijk hernomen waren door de schilders van de renaissance, had hij reproducties en schema’s en tekststukken uit gans verschillende contexten naast elkaar gehangen op grote panelen. Volgens Castellucci heeft Warburg aan de hand van die methode aangetoond dat er zich doorheen de geschiedenis bepaalde eeuwige vormen manifesteren (“Trois interviews”). Met deze referentie in gedachten is het uiterst verleidelijk om de *Tragedia Endogonidia* uit te leggen als een kunstwerk gedreven door een surrealistische poëtica.

Zijn de pathosvormen van Warburg geen plastische versie van het ‘reële functioneren van het denken’ dat Breton wou blootleggen? Zijn de zogenaamd onsterfelijke vormen niet in rechte lijn verwant met ‘*de surrealistische stem, zij die blijft prediken op de drempel van de dood en over alle stormen heen*’? (Breton, *OC* 1: 329). Hoe verleidelijk ook de gelijkenissen, toch moet Castellucci ernstig worden genomen als hij afstand doet van het avant-gardistische programma. Het beroep dat de surrealisten op het toeval en het onderbewustzijn deden, was gebouwd op een geloof in de bevrijdende kracht ervan. De onderdrukking in de burgerlijke samenleving door de instanties van “père, patrie, patron” betrof niet enkel een materiële, maar ook een spirituele uitbuiting (Bataille 1: 393, vgl. Breton, *OC* 1: 785). Vandaar de grote bewondering voor kunstwerken van psychiatrische patiënten en uit primitieve culturen, voor objets trouvés etc. De surrealistische technieken zijn bijgevolg ook niet zo belangrijk op zich, maar enkel als instrumenten van een veel grotere emancipatiestrijd. Zoals boven reeds werd besproken, kunnen de concrete transgressies van de avant-gardistische kunstenaars worden begrepen als uitingen van een eschatologisch verlangen naar het ogenblik waarop een absoluut andere werkelijkheid zal aanbreken (1.3.1). Bij sommige surrealisten, zoals in de vroege teksten van Artaud, wordt dit uitgedrukt als de wens dat de hele westerse beschaving geannihileerd wordt, waarop een renaissance uit het oosten kan volgen (7.5.2).

Castellucci deelt wel een bepaald pseudoreligieus vocabularium met de avant-gardisten, maar niet hun utopische, vaak eschatologische streven.

Hij spreekt over kunst als een ‘openbaring’ die moet ingaan tegen de alomtegenwoordige communicatie. Inderdaad wordt er in het theater een bijzondere, aan de tragedie gelieerde ‘intimiteit’ teweeggebracht. Maar de gemeenschap, die naar de openbaring luistert, blijft gewoon het theaterpubliek (“Trois interviews”). Van de parallelle wereld die Castellucci in de lijn van de *surréalité* wenst op te roepen, werd het visioen op het Paradijs definitief geamputeerd.

9.5.3 Museum van de onttovering

De *Tragedia Endogonidia* ligt in het verlengde van de toneelavant-garde als historisch fenomeen, omdat ze herinnert aan hun technieken en hun project. Niettemin voert ze geen innovaties door om een nieuwe theaterkunst te funderen, en blijkt ze onder geen beding te kunnen worden gekroond tot opvolgster van het avant-gardistische project. De vernieuwingen worden omwille van zichzelf doorgevoerd, zonder te kaderen in een of andere beweging. Het zijn als vliegen gevangen in barnsteen: ze zien er springlevend uit maar hun vlucht is bestemmingsloos. Er wordt theater gespeeld, maar het is onleesbaar gemaakt achter een semidoorzichtig gaas.

Gelijkaardige storingen treden op wanneer men de raadseldrift zou willen interpreteren als een provocatie om het publiek wakker te schudden en het ontvankelijk te maken voor de openbaring van een diepere boodschap, die moet inleiden op een grootschalige omwenteling. In haar poëtica herinnert de Societas nog sterk aan het religieuze taalgebruik van het utopische project van de avant-gardisten, maar de utopie zelf werd resoluut verwijderd. Er is hoogstens een soort ‘onttoverde religiositeit’ aanwezig.

Veel verder reikt de transgressie bij Castellucci dan ook niet. Er is hier geen sprake van een veralgemeende transgressie, die de kunst finaal opblaast, en zich beweegt in de richting van een extra-artistiek domein. In de loop van dit boek werd duidelijk dat zo een extra-artistieke beweging kenmerkend was voor de meeste avant-gardistische kunst. De richting van de vlucht kan heel verscheiden zijn. In het geval van het surrealistische type gaat het om een sociale utopie, waarvoor men bereid is het kunstwerk te

overstijgen wanneer de politieke nood dat vereist (zoals gedemonstreerd door de vele perikelen binnen de surrealistische beweging ten tijde van de toenadering tot de communistische partij). Bij het type-Artaud, waar het om veralgemeende transgressie ging, bleek de filosofie het extra-artistieke punt waarop zijn project georiënteerd was.

Vergeleken met de dromen van de toneelavant-garde, is Castellucci een verrassend 'klassieke' kunstenaar. In weerwil van het hoogst idiosyncratische karakter van zijn theaterwerk is hij daarom misschien zo typisch voor de kunst die omstreeks de twintigste eeuwwisseling voortgebracht werd en nog steeds wordt. Het is geen marginale avant-garde, maar een kunst die floreert. Toch brengt ze producten voort die in hun kern aangevreten worden door een onvrede en door de schaduw van een utopisch verlangen. Wellicht loopt dit parallel met de populariteit van het messianisme in de hedendaagse filosofie. Het lijkt mij dat deze contemporaine sensibeleit zich niet toevallig op het raakvlak van filosofie en kunst beweegt. Volgens Heiner Müller was precies de kunst de enige plaats die vandaag voor de utopie overbleef:

Aber für Jahrzehnte wird nach dem vorläufigen Sieg des Kapitalismus, der ein System der Selektion ist (das Prinzip Auschwitz), die Kunst der einzige Ort der Utopie sein, das Museum, in dem die Utopie aufgehoben wird für bessere Zeiten. (Müller, *Gesammelte Irrtümer* 3: 125).

9.6 Conclusie

Wellicht is het besluit van dit hoofdstuk voor de lezer, net als voor zijn auteur, een teleurstelling. De analyse van Castellucci's theatercyclus heeft geen betekenis aan het licht gebracht; er kon zelfs, na het vaststellen van dat gebrek, geen heldere doorlichting worden gegeven van de constructie. Het enige dat verhelderd werd, waren de structuren waarmee de *Tragedia Endogonia* zichzelf verduistert of onleesbaar maakt (*Wunderkammer*, droom en de gouden plaat aan boord van de Voyager). Zoals Galileo al wist in de befaamde passage over het boek van de natuur geschreven in de taal van de wiskunde, is troosteloosheid de ommezijde van het leesbaarheidsprincipe. Wanneer men de tekens niet begrijpt, blijft

het boek onleesbaar, en is de mens verdoemd tot “un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto”, een ijdel rondschuifelen door een duister labyrint (gecit. in Chaitin, *Meta Math* 3).

Dit laatste hoofdstuk heeft zich in hetzelfde soort uitputtingsslag gestort waarvan al meerdere voorbeelden aan bod kwamen. Wat betreft de problematiek van de avant-garde (hoofdstuk 1), kwam er een naoorlogse kunsttheorie aan het woord die maar niet kon beslissen of het historische voorbeeld van de avant-garde moest worden dood verklaard en ten grave gedragen, dan wel eindeloos gereanimeerd. De antinomistische sektes uit hoofdstuk 3 poogden het geheel van de wet uit te putten door ‘alle mogelijke transgressies’ te bedrijven. De formalistische en logicistische projecten uit de filosofie van de wiskunde ijverden voor een exhaustieve vertaling van mathematische waarheid aan de hand van zuiver formeel en syntactisch opgevatte systemen (hoofdstuk 4). De poststructuralistische benadering van Artaud, en in het bijzonder de opstellen van Derrida, bleken de dialectische *Aufhebung* van binaire opposities zoals representatie versus zelfpresentie eindeloos te willen uitstellen aan de hand van bepaalde ‘merktekens’. Ze putten de dialectische logica uit door middel van paradoxen die de antithetische spanningen moesten bewaren binnen één uitdrukking (hoofdstuk 7). Bij de bespreking van de *Tragedia Endogonia*, ten slotte, leek de enige zinvolle theaterwetenschappelijke analyse te bestaan uit een exhaustieve opsomming van alle bestaande interpretaties (zie 9.4).

In zijn geheel genomen is dat laatste hoofdstuk dan nog eens getekend door een continue opeenvolging van terugval en uitputting. Met elk nieuw analytisch instrument wordt de eerste bevinding opnieuw kracht bijgezet. Dit theater is onleesbaar, en wenst onleesbaar te zijn. De interpretatie moet dus haar mislukking toegeven. De Societas vertrekt bewust van het amorele uitgangspunt dat ‘de kunst niet zuiver is’ (Castellucci en Castellucci, *Les Pèlerins* 122).

Het werk van de kunstenaar is een werk dat niet bestaat, een belachelijk werk, een werk van niets. Het kunstwerk is vals geld. Het is niet iets dat de ziel redt. Het is geen doel. Ik denk dat het kunstwerk in een relatie staat tot het kwaad. Zelfs Giotto staat in een relatie tot het kwaad. (‘Trois interviews’)

Wat kan de interpreter nog aanvagen met zo een amoreel en nihilistisch werk? Het werd door zijn maker resoluut onttrokken aan eender welke functie of hoger doel. Daarmee lijkt de hermeneutische lectuur in mijn oordeel permanent afgebonden. Laat me tot besluit de gevolgen daarvan schetsen.

Binnen het kader van mijn vraag naar de verhouding van Castellucci tegenover het avant-gardistische programma, veronderstelde ik bij hem een intentie om te ageren tegen de informatiemaatschappij. Maar door het probleem te verwoorden in termen van een tweestrijd wordt het onder de optiek van de avant-gardistische provocaties geplaatst, en dus onoplosbaar. Castellucci laat het woord avant-garde nooit vallen en zegt expliciet dat hij niet *tégen*, maar *buiten* het domein van de communicatie werkt. Het morele geschut van de avant-garde wordt daarmee ontmanteld. Wat de Societas maakt zou zelf even obscene of zondig kunnen zijn als de ideologie van de communicatie waartegen ze zich verzet.

Onder die optiek zou verklaard kunnen worden, waarom het specifiek *tragische* aspect van de *Tragedia Endogonidia* zo weinig substantie lijkt te bezitten. Er is hier geen sprake van een tragisch dilemma, waarbij eender welke keuze desastreus afloopt. Evenmin is er een zwijgende hemel waaronder het menselijke lijden plaatsgrijpt. De substantieeloosheid van het tragische bij Castellucci heeft alles te maken met de naamloosheid waarmee de hedendaagse tragische held volgens hem is behept. Zijn Griekse voorganger was ten gronde bepaald door zijn naam. Zo werd zijn noodlot in één onverwisselbare klank gegoten. 'Antigone' betekent het onoplosbare conflict van de heldin verscheurd tussen de goddelijke en de aardse wet. Maar in de episodes van de *Tragedia Endogonidia* wordt het meest opvallende visuele motief gevormd door de kappen of bivakmutsen die de 'slagers' dragen en de 'slachtoffers' opgezet krijgen. Markeringen van de anonimiteit waaraan de tragische held vandaag is uitgeleverd.

De tragische figuren van de *Tragedia Endogonidia* herinneren aan Carlo Giuliani, de Italiaanse student die werd neergeschoten te Genua tijdens manifestaties tegen de G8-bijeenkomst, in juli 2001. De bekende foto werd gereproduceerd in de eerste programmabrochure en 'nagespeeld' door een kleine jongen in de eerste episode te Cesena.

Carlo Giuliani was geen terrorist. Het was iemand zoals jij of ik. Hij heeft die bivakmuts niet opgezet om terroristische aanslagen te plegen. Hij deed het eenvoudigweg om zijn identiteit te verbergen. De anonimiteit is de hedendaagse conditie van de held geworden. Belangrijk in de tragedie was de naam. Die naam is verdwenen. Iedereen kan de tragische held zijn. De strijd met de kracht vindt steeds plaats. Die kracht kan de vorm aannemen van de politie, of de heersende macht, maar dat is niet noodzakelijk: het kan ook de strijd zijn met de wet van Mozes. Altijd echter is er iemand die verpletterd moet worden. ('Trois interviews')

Castellucci's uitlatingen onderstrepen nog steeds het fataal-heroïsche aspect van de held ("verpletterd moet worden") en niet zijn anonimiteit. Hoewel dat precies de reden is voor de 'bevelekking' van dit theaterproject. De mise-en-scène zelf, bediend door Castellucci, brengt de anonimiteit tot stand waarin niet enkel acteurs en actrices, maar ook dieren, machines en kinderen moeten verwijlen. Ze worden door de Societas gesommeerd om op scène te verschijnen, maar de constructie van die scène is erop ingesteld om hen als theatrale verschijningen in diskrediet te brengen.

In de *Tragedia Endogonia* wordt de geborgenheid die de acteur op scène geniet, zélf als een vlek voor het voetlicht gebracht. Een vlek die elke poging om ze schoon te maken weerstaat. De acteur heeft deel aan een kwaad. "Zodra men het toneel betreedt is men schuldig" (Castellucci en Castellucci, *Les Pèlerins* 32). Er valt niets anders af te leiden uit die obscene scènes van Francesca Proia waarin ze (in Londen) haar billen toont aan het publiek terwijl ze met een Grieks komediemasker haar vulva bedekt, of (in Berlijn) een tip oplicht van het dikke gaas dat voor de scène hangt, en zo toont dat dat kijkgat dezelfde driehoeksvorm heeft als haar gespreide benen.

De beschutting die het toneel biedt, impliceert dat er iets verborgen moet blijven. De scène is ook obscene. Aan de alomtegenwoordige orgie van beelden in de informatiemaatschappij opponeert Castellucci geen 'authenticke' of anti-obscene tragedie. Integendeel. Hij laat iets zien dat onleesbaar is, en superobsceen.

De interpretatie verstomt.

Hoofdstuk 10

Drie interviews met Romeo Castellucci over de *Tragedia Endogonia*

10.1 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert

Bruxelles (KunstenFESTIVALdesarts)

1er mai 2003

Wouter Hillaert Quel est l'essentiel de la tragédie classique pour vous? Qu'est-ce qu'on doit transformer de cette tragédie classique pour le futur? Quelles sont les spécificités de la tragédie comme vous la voyez?

Romeo Castellucci La spécificité de la tragédie, c'est quelque chose qui est impossible à dire en quelques mots, parce que c'est une structure qui est vraiment universelle. Elle est capable de contenir chacun des gens nés en Occident. Une structure absolument occidentale. C'est une des sources de l'Occident. Mais ce sont des considérations trop générales. Il est impossible d'exprimer un aspect de la spécificité de la tragédie. Et ce qui m'intéresse dans la tragédie, ce sont les noms, le son du nom qui est un nom de puissance. Aujourd'hui, je crois que ce nom est après tout nécessaire. Je crois que la chose qui pousse encore dans ce nom, c'est un caractère impénétré, qui crucialement est avec chacun de nous.

Thomas Crombez Quelle est la relation entre ces deux mots, "tragedia" et "endogonia", la culture et la biologie?

RC C'est un oxymoron. Ce sont deux mots qu'il est impossible de mettre ensemble, à un certain niveau. Parce que, *tragedia*, c'est un mot essentiellement épique, c'est un mot qui parle du héros. Le héros est appelé à mourir. Donc, la tragédie, c'est l'exposition du cadavre du héros. Chaque tragédie, c'est l'exposition du cadavre, à la polis, au citoyen. Voilà le cadavre. Évidemment c'est un point de crise pour la polis. Parce que ce

cadavre casse les règles et la loi.

TC Une transgression?

RC Oui, une transgression, mais ce n'est pas une transgression de l'extérieur. C'est une transgression qui sort du milieu de la loi. C'est la loi même qui casse la loi, à travers la loi. Et le cadavre c'est le point final de la loi.

TC La forme qui se casse elle-même?

RC Si, qui doit être cassée pour libérer, pour émaner l'énergie tragique. Le tragique c'est une forme d'énergie, en tous les cas, qui est humaine et inhumaine, en même temps. Il n'appartient pas vraiment aux dieux, mais à l'inhumain. Humain et inhumain. C'est la loi qui donne et qui génère à un certain niveau les règles de la communauté mais [aussi], comme extrême conséquence: [la transgression]. Le terme *endogonidia* au contraire est un terme biologique et donc pas vraiment culturel. Il vient de la microbiologie. Certains animaux simples, comme certains protozoaires ont en elles les deux *gonadi*. Les *gonadi* sont l'appareil reproductif, qui génèrent les gamètes. S'il y a les deux appareils reproductifs, masculin et féminin, dans le même individu, la reproduction se passe sans moyen sexuel, mais par division. La reproduction est garantie exclusivement par division. Donc virtuellement, mais pas réellement, ce sont des petits êtres immortels.

TC Donc il y a le cadavre, la tragédie – et l'immortalité... Deux fois l'animal.

RC Oui.

Interprète Et une immortalité qui est due à une reproduction à l'infini?

RC Oui, et aussi *una forma di morte*. Et donc il y a un jeu de miroir très fort entre ces deux mots. Ils sont quand même une énigme, comme l'énigme justement de la sphinge. Il y a dans la tragédie toujours une sphinge, parce que c'est la sphinge qui rit.

TC J'étais frappé par la décision de la Societas, il y a quelques années, d'organiser une fête au moment que le gouvernement italien a retiré une partie de son support financier. Je trouvais que la décision avait une

certaine beauté. Je me demande ce que cela veut dire de faire un théâtre comme le vôtre dans l'Italie d'aujourd'hui. Quels sont les rapports entre votre théâtre, et la culture de masse, la télévision, aujourd'hui en Italie? Est-ce qu'il y a là une certaine perversion? Par exemple, l'intervention de Donald Duck dans *Giulio Cesare*. Ou *Buchettino*, qui est un conte de fées, mais pas du tout raconté à la façon Disney. Ou les photos de Carlo Giuliani dans la brochure de la *Tragedia*.

RC Entrer dans un rapport antagoniste avec certains idées politiques, ce n'est pas une bonne idée. Parce que c'est comme une foi inversée. L'antagonisme est une forme de foi inversée. Donc, en tous les cas, une foi. Donc un rapport de besoin. Chez tous les antagonistes il y a un besoin de l'adversaire. Je crois que, [dans cette situation-là,] il n'y a pas la dignité d'un antagonisme, d'un ennemi. Donc le rapport avec la culture demande une catastrophe. C'est l'indifférence. Ce n'est pas une indifférence comme ça. Ce n'est pas neutre au niveau politique. C'est une indifférence qui est capable d'ouvrir un monde parallèle, et de casser le temps. Le temps? *Tempo*? Ou c'est temple?

Interprète Le temps. Le temple, c'est *tempio*.

RC Le temple se casse tout seul. Pour moi c'est très difficile de parler de certaines questions politiques sur une scène, parce que c'est trop faible, trop simple, trop facile. Ce ne sont pas les moyens corrects. Je crois qu'au niveau politique la concession est la plus grande force. Une concession qui est capable de construire un monde complètement parallèle, suspendu, d'une autre côté. Haut, bas, droit, gauche, écarter complètement la vision. Peut-être que c'est le choix politique le plus radical. Complètement tourner la tête, regarder ailleurs. Construire un monde complet.

TC Mais n'est-ce pas une sorte de platonisme? Un monde supérieur?

RC Non, c'est complètement matériel. Mais, si tu veux, le théâtre même, c'est la preuve qu'il est possible de suspendre le monde, le langage, le temps, pour une heure. C'est comme un interrupteur. Le théâtre est une preuve qu'il existe un monde parallèle.

TC Dans les “Exercices delphiques”, vous avez parlé de l’intérêt du théâtre pour vous comme une Technique du Sommeil. J’ai parfois l’impression, chez les spectacles de la Societas, que j’assiste à un rêve collectif que la compagnie a fait après la lecture de *Giulio Cesare*, par exemple. Ils se sont endormis et c’est le rêve collectif auquel j’assiste. Je crois qu’il y a une connection avec ce monde parallèle. Croyez-vous que votre théâtre a aussi une fonction guérissante et thérapeutique (parfois à travers les perturbations les plus profondes) comme les rêves de toutes les nuits?

RC Je ne sais pas ce qui se passe dans la tête de chacun des spectateurs. Ce n’est pas mon problème. J’ai perdu les contrôles. Je ne me prends pas pour un pédagogue qui doit expliquer les choses aux gens, ce qu’ils veulent, ce qu’ils désirent, ce qu’ils souhaitent. Je ne crois pas que le théâtre est une forme de thérapie. Je ne crois pas que les rêves libèrent quelque chose, qu’ils sont une libération. Mais je crois par contre à l’esthétique des rêves qu’on fait dans la nuit. La Technique du Sommeil n’est pas la technique du rêve [*sonno/sogno, sommeil/songe*]. Le sommeil est plus stupide, plus animal. Le sommeil rappelle le cadavre. Les rêves, c’est un langage, c’est toute une tradition de psychologie du rêve... Le sommeil n’a rien de psychologique, mais il est tout corporel.

WH Vous parlez de l’animal. Comme moi je le comprends, pour vous l’animal est opposé à la tragédie. L’animal appartient au monde pré-tragique. L’animal est aussi dans la *Tragedia* maintenant. Pour réunir l’animal et la tragédie?

RC L’animal est toujours intéressant. Le mot tragédie lui-même reprend le monde animal, c’est la base presque scolaire [*scolastica*] de ce mot.

Il y a beaucoup d’explications de ce mot, parce que *tragedia* peut être le chant du bouc. C’est le chant que les sacerdotes interprétaient pour emmener le bouc au sacrifice, vers l’autel. Ou bien le chant du dithyrambe, un chant dionysiaque. Toujours cette présence animale. Dans ce cas, l’animal n’est pas présent physiquement sur scène. La présence animale est plutôt interprétée comme force *endogonidia*, qui rappelle la force de la vie, grâce au sacerdote, au culte et au langage. Le philosophe italien Giorgio Agamben a écrit un livre extraordinaire sur le langage et la mort [= *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*, 1982]. Il part de l’idée de

Heidegger d'un langage à l'horizon de la conscience de la mort. L'écriture naît au même moment que l'idée de la mort. La première bibliothèque de l'humanité, qui est en Mésopotamie, à Elam, a été organisée comme un cimetière. Avec le même espace architectural, sous terre. Il y a le langage, la langue, et la voix. Ce sont trois niveaux. La voix, c'est la voix de l'animal. La voix d'un homme a un caractère toujours animal. C'est partout porté vers la conscience de la mort. Ce sont des termes philosophiques très difficiles, des mots très puissants.

Dans *Giulio Cesare* il y avait cet aspect du langage qui devient un langage rhétorique, dans *Genesi* il y avait la voix d'une énergie nucléaire, une énergie radioactive. La Bible, en particulier le premier livre, la Genèse, n'est pas un livre normal. Ce n'est pas une voix qui est devenu un livre, mais c'est inversé. D'abord il y avait le livre, alors la voix. La Bible, ce n'est pas simplement un livre, mais c'est un réacteur nucléaire. Dans cet épisode de la *Tragedia endogonidia*, la langue est très confuse, en partant de la condition linguistique de Bruxelles, qui est linguistiquement divisée. Il y a deux langues, deux voix. C'est une langue confuse, qui vient d'un corps battu, avec une voix cassée. [*Indiquant ses mâchoires.*] Une bouche cassée, une gueule cassée. Le rapport entre ces trois choses, la langue, le langage, et la voix, est chaque fois combiné et déplacé. C'est un thème énorme, mais central.

WH Il y a un départ de la ville où s'est produit cet épisode? C'est la même méthode dans toutes les villes?

RC Oui, il y a un rapport avec la ville, parce que chaque épisode naît dans une ville, donc avec un certain aspect caractéristique de la ville même qui l'accueille. L'esprit de la ville rentre d'une manière toujours différente. A Bruxelles, cette duplicité de langue n'a pas marqué ma sensibilité même. C'est quelque chose qui ne supporte pas la sensibilité de l'artiste. Tout est plutôt objectif et impersonnel.

TC La ville passe à travers l'artiste?

RC Absolument. Le devoir de l'artiste, s'il existe un devoir de l'artiste, c'est de disparaître, de devenir complètement transparent.

TC C'est le principe de Grotowski, l'acteur qui brûle...

RC J'aime beaucoup Grotowski, parce que nous sommes à 180 degrés. Il y a la possibilité d'un très bon rapport avec Grotowski, parce qu'il y a l'éloignement maximum. J'aime beaucoup la théorie de Grotowski. Avec des résultats opposés, complètement opposés. Par exemple, pour moi le travail *avec* l'acteur n'existe pas. J'aime travailler *sur* l'acteur. Pour moi ce n'est pas un problème. Au niveau spirituel, je crois que Grotowski a touché le centre de quelque chose, qui est très proche de ce que je ressens. Enfin, cette ville rentre dans mes projets, et c'est intéressant. Je pourrais désigner des exemples de ces choses, mais c'est un peu réducteur. Mais il y a la possibilité de voir à la Raffinerie la projection de trois documentaires des épisodes précédentes.

TC Vous avez dit quelque part que vous éprouvez une grande joie dans votre travail, dans votre travail de création, et que vous éclatez parfois de rire, pendant les répétitions. Je me demande comment ce rire est relaté au grands mots de vos spectacles: à l'Histoire, à la Tragédie, à la Rhétorique, au Langage, tous avec majuscules.

RC Quand je fais des répétitions, il se passe quelque chose au-delà de ce que tu peux attendre dans l'imaginaire. Là s'ouvre pour moi une possibilité, comme si tu ouvrais une porte au hasard, et alors, je rigole. C'est la chose meilleure qui se passe. Ce qui arrive ce sont des images qui me font sourire. Ce qui me fait rire ce sont en général des choses qui normalement ne font pas rire. Je suis surpris moi-même. Non, je suis surpris *de* moi-même, pas de la situation ou de l'image.

La condition du ridicule est la condition même de l'artiste. Celui qui fait rire, c'est l'artiste. Se donner au ridicule est une condition de l'artiste. L'œuvre de l'artiste est une œuvre qui n'existe, une œuvre ridicule, une œuvre de rien. Il y a un rapport avec quelque chose de faux. L'œuvre d'art est une monnaie fausse. Ce n'est pas quelque chose qui sauve l'âme, ce n'est pas un but. Je crois que l'œuvre a un rapport avec le mal. Même Giotto a un rapport avec le mal. Parce que l'œuvre d'art a une fondation négative. Les hommes ont toujours cherché quelque chose d'inutile, qu'ils ne peuvent pas dépenser.

Gorgias a dit un mot très important. “Celui à qui on ment, est plus sage que celui qui sait la vérité”. Un mot très intéressant et très périlleux. Il y a des gens qui gouvernent avec ce mot... Le chef du gouvernement italien est un menteur. La phrase de Gorgias est utilisée dans un sens politique très périlleux, en dehors de la fonction esthétique. La phrase de Gorgias est une gemme dans la pensée esthétique. En dehors de l'esthétique, c'est très dangereuse. Nous avons beaucoup d'exemples de la bombe de Gorgias.

WH Il y a une figure spécifique dans les épisodes, la mère qui porte les péchés sur ses épaules. Elle revient dans l'épisode bruxelloise?

RC Non.

WH Mais vous travaillez avec des figures qui reviennent?

RC Oui. Certaines fois ces figures reviennent et certaines fois elles ne reviennent pas. En ce cas la figure de la mère n'y figure pas. Dans les épisodes précédentes elle était toujours présente, mais dans cet épisode il y a un autre déroulement de la structure narrative.

WH Quelle est la différence entre les épisodes? C'est quelque chose de formel ou de thématique?

RC Bien sûr il y a une différence. Le niveau esthétique et formel est différent. Mais en certains cas aussi un niveau thématique. C'est le cas à Bruxelles, par exemple. À Bruxelles [= *Tragedia Endogonia*, Br.#04] il n'y a pas la figure de la mère. L'épisode de Bruxelles est étrange aussi parce qu'au niveau de la structure c'est un spectacle schizophrénique et divisé. C'est une idée très douce et très petite du théâtre. Un théâtre réduit au degré zéro. Il ne se passe presque rien. Jusqu'à un certain point, où il se passe quelque chose dans le monde des figures. Le spectacle a une structure interne très bizarre. Je pense qu'il ne sera pas très apprécié. Par le public, mais aussi par moi. Moi et le public, c'est plus ou moins la même chose. Mais c'est vrai que je pense ça toutes les fois.

WH Ce n'est pas important pour vous qu'il y ait une appréciation négative?

RC Je suis indifférent, mais s'il y a plein de gens qui sortent du théâtre tristes, je suis triste aussi. Si quelqu'un sort avant la fin du spectacle, je le respecte, mais ça me fait mal. Ça arrive souvent.

Je crois qu'il y a un défi dans ce cycle pour ne pas aller voir un spectacle, mais pour aller se faire voir du spectacle. C'est le spectacle qui te voit, toi. Il y a un rapport avec l'intimité. C'est le mot-clef qui ouvre la possibilité de la tragédie pour le futur. C'est un mot qui assume une importance fondamentale maintenant, et qui sera de plus en plus important. L'intimité ne signifie pas solitude. L'intimité dans le théâtre signifie une force collective. C'est une intimité avec les gens autour de toi, quand le collectif n'est plus un collectif, mais une communauté [*collettività/comunità*]. Le mot communauté est fondamentale pour la tragédie classique, non parce que je suis un historiographe. La tragédie grecque elle-même ne m'intéresse point. Le mot communauté m'intéresse comme possibilité politique du théâtre pour le futur.

Le futur du théâtre passe à travers les deux mots intimité et communauté. Ce n'est pas une communauté d'adeptes, d'élus. Ce n'est pas une communauté mystique ou ésotérique. C'est une communauté spontanée et instantanée. C'est une communauté qui naît entre [humains]. Elle naît à travers une figure et après, elle disparaît.

WH Vous avez dit que le théâtre est un chemin inconnu. Cette tragédie, elle va aussi vers une fin inconnue? Vous ne savez pas quelle fin?

RC Non, si je connaissais la fin, je n'essayerais même pas le premier pas. C'est la différence entre l'art décoratif et le théâtre, entre le théâtre décoratif et le théâtre. L'art décoratif sait ce qu'il cherche, ce qu'il veut et la destination où il veut arriver. Il y a beaucoup de décorateurs qui font de l'art décoratif.

WH Il y a un poète néerlandais, Rutger Kopland, qui a dit: "Si vous trouvez quelque chose, vous avez mal cherché".

RC *Si, è bello*. Le projet de la *Tragedia endogonidia* est un projet mégalo-mane, un projet très fragile, exposé au ridicule, et exposé aussi à l'échec.

WH Il y a combien de temps entre les épisodes?

RC Ça dépend du calendrier. Par exemple, le prochain épisode est très proche. C'est à Bergen, à la fin de ce mois de mai. Nous avons travaillé sur deux spectacles en même temps. C'est comme dans les ateliers des peintres à la Renaissance... Comme nous avons des montages ici, à Bergen commence le montage du prochain épisode. Après ça, il y a trois, quatre, parfois cinq mois, qui permettent de réfléchir. Il y a onze épisodes. Le onzième est un résumé. Nous projettons de jouer le onzième spectacle aussi dans d'autres villes, à Rome, à Paris. J'espère pouvoir le réaliser deux fois. C'est un cycle...

TC Un marathon...

RC Oui, un mois de travail, et après, stop.

TC La mort de l'organisme.

RC Absolument.

10.2 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert

Cesena, Teatro Comandini (Via Serraglio 22)

19 déc. 2004

Assistance: Katia Afara

[*Premier sujet: Cesena comme lieu de travail.*]

Romeo Castellucci En plus, il est facile de travailler ici parce qu'il y a tous les artisans. Si tu as besoin de quelque chose, c'est une région où il y a tout. Tu as besoin de quelque chose d'étrange, ici c'est disponible. Industriel, petit artisan...

Thomas Crombez Aussi la firme dont tu te sers pour tes machines, Plastikart?

RC Oui, mais Plastikart c'est surtout pour le travail avec le matériel plastique. Ce n'est pas pour la machinerie. Ce sont des réalisateurs techniques, ce n'est pas pour des choses artistiques. Pour les mécanismes, j'ai un collaborateur allemand qui vit ici, pas à Cesena mais à côté de Cesena, qui est capable de construire des machines étranges... Par exemple, des systèmes comme la chute des voitures à Paris. C'était réalisé par cet homme un peu fou.

TC Les représentations sont toutes faites ici, et alors tu les déménages à Paris, à Bruxelles... ?

RC Les répétitions, oui. Parfois nous allons dans le Teatro Bonci, le théâtre de la municipalité, pour faire le dernier set-up de la scénographie, mais seulement pendant un ou deux jours. Seulement pour une vérification du décor. Et après il y a peut-être le vrai travail dans la ville même, où nous allons jouer. Surtout au niveau de la lumière. Non, en ce qui concerne les idées, il faut avoir tous les idées bien avant. Ce projet de la *Tragedia* s'est accéléré de plus en plus. Il y a très peu de temps pour réfléchir. Il faut absolument avoir des idées à l'avance. C'est plutôt un jeu de nerfs. La raison, c'est trop lent.

TC C'est un travail d'instinct? Est-ce que ça se passe dans la ville elle-même où tu travailles, ou ici?

RC Ça se passe ici [*en désignant sa tête*]. C'est vrai, d'abord il y a une tête qui accueille des images à travers l'espace. Après, c'est en effet ici qu'il y a le premier développement des idées. C'est plutôt une vérification, aussi parce qu'il n'y a pas de véritables répétitions. Pour ce spectacle, par exemple, nous avons répété très peu.

TC Le spectacle est quand même assez précis?

RC Oui, mais c'est notre technique. Ça va très vite, la réalisation. Les répétitions sont seulement une vérification des idées. Les idées sont justes, ou pas. Les répétitions ne sont pas un moyen expressif. Je ne crois pas à la répétition comme moment expressif et créatif. Le mot d'improvisation n'existe pas pour moi.

TC L'improvisation se passe dans la tête?

RC Non, l'improvisation n'existe pas. C'est un mot que moi je ne connais pas dans mon vocabulaire. Toutefois, il y a une structure qui doit être absolument précis dans les détails. La macrostructure devient sfocata, en anglais blurred. Le focus se trouve uniquement sur les détails. [*En faisant comme s'il lisait un livre de trop près.*] Si tu lis un livre comme ça, tu es capable de voir très bien certains mots. Mais dans la périphérie de l'œil, tout devient sfocato, défocalisé. La structure générale, qu'est-ce que c'est? Nous sommes perdus dans les détails. Il faut être vraiment précis dans les détails. Et donc l'improvisation n'a aucun sens pour moi. Le travail avec les acteurs non plus. La répétition devient un moment de résistance entre l'idée et la réalisation. Il faut avoir les répétitions les plus brèves possibles. Parfois la réalisation peut corrompre l'idée. Peut-être c'est un reflet néo-platonicien, je ne sais pas, mais c'est vrai que l'idée est la structure fondamentale de ce théâtre. Qui passe, si tu veux, à travers le paradoxe de la matière, de l'énergie, du corps... c'est absolument vrai, mais d'abord il y a l'idée.

Pour donner un exemple concret, si tu veux travailler avec des hommes comme de Ci Undeci, avec beaucoup de répétitions, répéter et répéter, l'idée devient une autre chose et l'attitude de cet homme comme ça [*en imitant le regard égaré des acteurs de la compagnie Ci Undeci dans C.#11*] comme des plantes, des êtres végétaux... peut-être qu'avec beaucoup de

répétitions, ça devient du théâtre. Alors la chose peut tomber dans une autre dimension que je ne reconnaîtrai pas.

TC Tu conçois ton théâtre comme un anti-théâtre?

RC Je ne sais pas. Je n'ai pas de mot pour classer ce qui se passe. Je crois que tout est possible. Vraiment tout est possible. Théâtre, anti-théâtre... rien, tout... Il n'y a aucune règle.

Wouter Hillaert Tu as appris quelque chose pour toi-même après ces onze épisodes de la *Tragedia Endogonia*? Le point où se trouve maintenant ton idée de théâtre? Des idées que tu n'avais pas avant? Y a-t-il un trajet que tu as découvert à travers la *Tragedia*?

TC A Bruxelles, tu nous a parlé de la *Tragedia* comme d'une recherche dans le paradoxe du titre: tragédie, mort du héros, endogonide, vie éternelle des organismes monocellulaires. Quels sont les résultats de la recherche?

RC Le mot *tragedia* dans le titre de ce projet est un mot qui est toujours tendu comme une question. J'ai compris que je me suis éloigné de plus en plus de la tragédie pendant le travail. J'ai beaucoup pensé à la tragédie comme structure humaine universelle. J'ai fait beaucoup de travail sur ce problème, mais maintenant j'ai compris que je ne comprends rien. La tragédie est vraiment un objet inconnu. C'est inconnu parce que c'est obscur, et c'est obscur parce que c'est dans nous. C'est un noyau qui appartient à tout le monde. Et peut-être tout le monde appartient à ce noyau universel. C'est incroyable que tout le monde peut reconnaître la même chose dans une certaine image. Ce n'est pas une question d'un 'style Castellucci'. C'est vraiment quelque chose d'universel, qui est capable de percer moi-même et chaque spectateur aussi. La structure du tragique est une structure à laquelle il est impossible de donner une réponse.

TC A Londres, tu as parlé de la tradition juive, qui est entrée dans la *Tragedia*, comme d'un élément hostile à la tragédie. Céline Astrié a écrit sur l'importance de l'élément féminin dans le cycle, qui s'oppose à l'élément masculin du héros qui est si important dans la tragédie classique. Crois-tu que c'est dans cette direction que la *Tragedia* a évolué: la direction des éléments antithétiques à la tragédie?

RC Peut-être. La tradition juive est la deuxième structure qui nous appartient, qui a déterminé la structure occidentale en sa totalité. Nous sommes un mélange de la culture grecque et de la culture juive. Un parfait mélange qui a été diffusé à travers la figure de saint Paul. Il était en même temps grec et juif. Il est venu à Rome et la culture occidentale est devenue quelque chose à partir de là.

Dans ce projet il y a toujours quelque chose qui a un rapport avec les juifs, parce qu'il y avait toujours dans la tragédie un rapport avec la loi. Un rapport asymétrique avec la loi. La loi est une image très forte pour la culture juive. Nous avons l'idée juive de la loi. D'une côté il y a en effet une contradiction, parce que la structure tragique est antithétique à la culture juive. Mais il y a en même temps des connections très fortes. Caïn, par exemple, est absolument un personnage tragique. C'est aussi vrai qu'il y a un regard sur la puissance féminine qui a été éloigné une fois pour toutes de la tragédie classique. En particulier dans l'*Orestie* d'Eschyle, qui est un monument vraiment invincible pour ce qui concerne la violence, la puissance, la beauté, la structure spirituelle... mais il est possible de voir dans cette œuvre le passage de la culture matriarcale, c'est-à-dire Clytemnestre, la puissance de la mère, dans les mains de l'homme, à travers la figure d'Oreste. A la fin il est sauvé dans l'Aéropage. Là, le vieux droit féminin devient le droit paternel et spirituel, apollinien. Mais le fond de la tragédie est un fond maternel et matriarcal.

TC Qui est nié et neutralisé?

RC Le droit matriarcal devient une autre chose, mais la matrice, la racine est maternelle. Toute la tradition pré-tragique, chez les Grecs, est liée au grand culte de la mère. Dans les Mystères d'Eleusis il y avait des représentations sacrées, une forme de théâtre. Le pré-tragique est la mémoire de la tragédie grecque, et il est fondé dans le droit matriarcal. C'est une autre contradiction dans le contexte de la *Tragedia Endogonia*, mais il y a en même temps des connections très fortes.

TC L'opposition m'a frappée dans la *Tragedia* entre, d'un côté, l'économie rigide et la précision des images sur scène, et d'un autre côté, l'abondance dans la marge des images et des mots: les *Idioma Clima Crono*, les *Crescita*, les expositions à Londres et à Marseille, le petit livre de Suzanne Joubert [*Cesena dans le paysage*] etc.

RC Le livre et l'exposition à Marseille, ce ne sont pas nos matériaux. Ce sont des choses à part.

TC Oui, mais vous avez stimulé ces événements?

RC Non, ils sont complètement autonomes.

TC Les *Crescita* aussi?

RC Non, les *Crescita* sont à nous, comme l'exposition à Londres. A Marseille, nous n'avons pas fait une exhibition.

TC Là, c'était un artiste français qui avait créé une exhibition et présenté les vidéos.

RC Ce n'était pas à nous, c'était une chose complètement autonome que j'ai refusée.

TC Et tu as aussi refusé le livre?

RC Non, le livre est autre chose. C'est plus personnel. Mais ce n'est pas du tout notre travail.

TC Ce qui m'a frappé, c'est l'ouverture des spectacles à l'interprétation. Tu as dit toi-même que, après qu'un spectacle est fait, tu ne sais pas très bien ce que tout cela signifie. Ça fait penser à une opposition: l'économie rigide des images dans les spectacles, et l'ouverture au monde extérieur qui est suggérée par les diverses interprétations.

RC Peut-être que c'est ouvert grâce à la précision. Il ne s'agit pas d'une contradiction. Mais ce n'est pas l'œuvre ouverte à la manière de Roland Barthes. C'est univoque. Il y a une ouverture, mais c'est comme ça pour chaque spectateur [*en indiquant de ses mains que le spectacle s'approche de chaque spectateur de la même façon*]. Il n'y a qu'une vision. Ce n'est pas une pluralité de signes ou un jeu sémiotique. Pas du tout. C'est ouvert pour chaque spectateur. Chaque spectateur peut trouver une porte qu'il est le seul à connaître. A travers cette porte il peut entrer dans le spectacle, ou c'est plutôt le spectacle qui peut trouver une porte pour entrer dans le spectateur. Dans ce sens le spectacle est ouvert. Je crois que c'est grâce à l'inflexibilité de chaque image.

TC Est-ce que le procédé de la *Tragedia* est devenue une méthode pour toi? La manière cyclique, l'ouverture aux interprétations et événements extérieurs... Peux-tu encore t'imaginer de créer des spectacles comme *Oresteia*, comme *Voyage au bout de la nuit*?

RC Je crois que non. Je ne connais pas le futur, mais je crois que l'unique forme que je peux reconnaître maintenant, c'est la forme de la tragédie. Toutes les choses sont touchées par cet esprit. C'est le noyau même du théâtre, chez les Occidentaux, chez nous. C'est la forme la plus parfaite, la forme qui attend le futur.

WH Ce qui me frappe dans la *Tragedia*, c'est qu'il y a d'une côté une sorte de nostalgie ou une volonté de retourner aux sources. Un retour à la fase pré-tragique dans l'évolution de l'homme, avant que furent séparés les sexes ou que l'homme fut séparé de l'animal. Mais d'une autre côté, la *Tragedia* envisage le futur. Je trouve très difficile de répondre à la question: 'quelle est l'actualité de la *Tragedia Endogonidia*?' Je vois des images qui sont vivement contemporaines. Par exemple, l'épisode à Strasbourg était pour moi 'aujourd'hui'. C'est une sorte de contradiction, ou bien justement un équilibre? Quelle est l'actualité de la *Tragedia*, pour toi, pour nous, pour 'le monde'?

RC En tout cas, il n'y a jamais eu de travail sur la contemporanéité vue comme une chronique. Ce n'est pas un commentaire à l'actualité, à la guerre, à toutes les choses mauvaises et terribles de l'actualité. Le danger, c'est de faire quelque chose dans l'espace de la communication. La communication est devenue l'idéologie fondamentale du pouvoir aujourd'hui. Le devoir de la *Tragedia*, ou du théâtre même – s'il existe un devoir – c'est d'être un interrupteur de la communication, et de donner plutôt une forme de révélation. Ça a aussi une signification politique. L'unique signification politique; dans le sens plus profond du terme [*polis*]. L'image qui est la plus proche à l'esprit de ce projet a été reproduite sur les programmes. Elle a été imprimée sur un disque d'or et envoyée au bord du Voyager. Le Voyager a été envoyé à la dérive dans l'espace, comme on dit: pour quelqu'un d'inconnu. Le disque dit: 'Voilà, nous sommes comme ça.'

WH C'est aussi un cd avec des images et de sons.

RC Oui, de la musique: Bach, les tambours de l'Afrique etc.

WH Des bonjours dans toutes les langues.

RC Oui, et aussi dans les langages morts.

WH Quel est le lien avec la *Tragedia*?

RC Le projet est aussi à la dérive. C'est seulement à la dérive que sont possibles les grandes découvertes. Dans cette image il ne s'agit pas d'un voyage ou d'un chemin connu. C'est l'expérience de l'aporie, pour utiliser un autre mot grec. Un chemin dont tu ne peux pas connaître la fin. Tu ne peux pas connaître le bout de ton voyage. C'est comme l'expérience de cette image [= *la plaque d'or au bord du Voyager*], qui est à la dérive dans l'espace, pour des autres... Le message, c'est: 'bonjour, nous sommes comme ça'. Mieux: 'buongiorno, noi ora eravamo così' – 'bonjour, nous – maintenant – nous étions comme ça'. Il y a cette contradiction, cette idée spatio-temporelle comprimée, sans aucun bout. Le projet, c'est un peu comme ça: buongiorno, noi ora eravamo così. Il y a toutes les dimensions, parce que c'est quelque chose projetée dans le futur, pour quelque chose d'inconnu. Parce que l'origine est peut-être aussi trop sombre. Voilà, c'est une image.

TC Je me demande quelle est la nature de l'humour dans la *Tragedia*. Hier nous avons vu de nouveau le *Ciclo filmico*. Il y avait quelques scènes qui nous ont frappés, qui nous ont fait rire. Par exemple les agents de police qui font un sacrifice à Paris, les prêtres qui jouent au basket à Rome, le viol de saint Paul par l'arbre à Londres... C'est une sorte d'ironie? C'est comique, c'est la comédie dans la tragédie?

RC Oui, parfois il y a un effet comique. Parfois il y a *una caduta di tono*, une chute du ton. C'est une technique, comme chez les forgerons. Quand le forgeron veut tremper du métal, il lui faut le mettre dans l'eau froide. Ça, c'est la chute du ton. Parfois, c'est une technique au niveau dramaturgique. Par exemple, dans l'épisode de Londres, il y a la masque de la comédie, qui rit, mais c'est effrayante au contraire. Mais c'est vrai que le grand objet obscur, c'est la quatrième partie des trilogies tragiques grecques: *il*

dramma satiresco, le drame satyrique. C'est la nécessité du rire. C'est une autre recherche, c'est immense.

TC Et la comédie aristophanique, qui était aussi jouée le même jour que la tragédie?

RC Je ne reconnais pas Aristophane. Il est trop loin de l'expérience tragique. Le drame satyrique vient immédiatement après la trilogie de trois tragédies. Je voudrais connaître la quatrième partie de l'*Orestie*, qui a disparu. Qu'est-ce que c'était? C'est un incroyable point d'interrogation.

TC Parce que c'est dans le même monde tragique, mais en burlesque?

RC Oui. Walter Benjamin a écrit des choses incroyables sur la nécessité du rire après la tragédie. Pour lui, le rire est indispensable parce que c'est la catharsis. La catharsis ne relève pas de la dimension spirituelle. C'est la nécessité d'un déchargement, au niveau hystérique, du poids du tragique. Il n'y a aucune résolution. La catharsis n'existe pas pour Benjamin. L'unique catharsis se fait dans la quatrième partie. Tout le monde a besoin de rire. La tragédie, c'est un *non licet*: il n'y a aucune résolution. Par exemple, dans l'*Orestie*, Oreste a été sauvé dans l'Aéropage, mais seulement à travers un stratagème. Athènes balance le nombre de votes: le nombre de votes 'coupable' est pareil au nombre de votes 'non coupable', mais: le vote d'Athènes a un double poids. Tout est écrit dans l'*Orestie*. Johann Jacob Bachofen a écrit un livre intitulé *Das Mutterrecht*, une œuvre magnifique sur la culture grecque, où il décrit à travers chaque mythe et chaque tragédie le développement d'une culture maternelle vers une culture paternelle et spirituelle. Or, l'*Orestie* occupe une place centrale dans cette histoire.

TC La catharsis est-elle une 'solution' pathologique? Tu as dit qu'elle a lieu sur un niveau hystérique. Il n'y a point de résolution pour le spectateur, et alors il ne lui reste que le rire.

RC Certainement. Le rire a une signification très précise pour les Grecs, liée à la mort. Il y a une grande structure spirituelle sur le rire. Souvent, la signification se trouve totalement à l'opposé. Il y a des exemples du rire relaté au deuil. Quand Démètre est triste parce qu'elle a perdu sa fille, Baubo la fait rire en montrant son sexe. Le rire a aussi un rapport important avec la violence. Il y a un livre magnifique de Walter Burkert sur la violence chez

les Grecs, *Homo necans*. Donc, le rire dans la *Tragedia* n'est pas le rire de l'entertainment. C'est d'une autre structure spirituelle, qui est très codée. C'est un autre univers, très lié au tragique.

WH Tu connais l'œuvre de Jan Fabre? Il y a beaucoup de liens entre la *Tragedia* et l'œuvre de Fabre. Il y a aussi des différences, bien sûr. Chez Fabre, ça reste toujours du théâtre, tandis que la *Tragedia* s'en prend aussi à l'extérieur du théâtre, au cadre théâtral.

RC Je pense que j'ai compris. Par exemple, le fait d'avoir choisi le nom 'tragédie' signifie déjà une structure qui préexiste à l'œuvre elle-même. Le nom de 'tragédie' est un contexte, comme une maison. Maintenant la maison est vide pour nous, mais ça reste quand même une maison. Nous avons fait l'expérience de la ruine de cette maison. Dans mon travail il y a toujours une confrontation avec cette structure. Pour moi, c'est l'unique structure possible pour penser le théâtre. Donc, c'est vrai qu'il y a une confrontation avec cette sorte d'architecture, mais il y a aussi toujours une référence à la structure même de la représentation classique. Il y a toujours un cadre où est posé le corps du saint. Où est le saint? Où est le centre de ce tableau? Mon dialogue, c'est toujours avec la représentation classique. Dans la peinture de la Renaissance, ou dans la peinture moderne, ou dans la peinture qui doit encore être peinte – mais pas seulement dans la peinture, dans toute la représentation classique, et aussi dans un livre. Dans un livre de Faulkner, pour ne prendre qu'un nom, il y a une immense structure de la représentation qu'on reconnaît immédiatement. La confrontation avec cette structure donne que ce n'est pas une écriture ouverte, à la manière de Roland Barthes. Il y a toujours un code, que tu dois dépasser. Tu dois aller au-delà du code. Peut-être que c'est la grande différence entre moi et Jan Fabre, mais je connais pas assez bien son travail.

TC Il y a une autre différence remarquable. Les spectacles de Fabre font comprendre aux spectateurs que les fluides corporels qu'on montre sont réels. Chez toi, au contraire, le spectacle fait toujours comprendre que c'est du sang faux.

RC C'est une différence fondamentale. Je ne crois pas au sang vrai, par exemple. Ça me laisse tout à fait indifférent. Parce que ce n'est qu'un autre morceau de réalité. Je ne veux pas voir la réalité. Je déteste le réel. Mon tra-

vail, c'est de suspendre le réel. Avec une autre réalité, mais c'est d'un autre ordre. Où il n'y a aucun sang. Ce sont des corps vides, ce sont des viandes de forme. La forme, c'est le mot-clef.

TC Les épisodes à Cesena et à Marseille m'ont semblé presque naturalistes, mais c'est une impression fautive alors? S'ils ne sont pas naturalistes, ce sont peut-être des 'natures mortes'?

RC Quand tu vois des choses qui paraissent être naturalistes, c'est justement là qu'il y a le maximum d'abstraction. Ce n'est pas un jeu de mots. C'est vraiment comme ça pour moi. Ce sont des formes qui sont en train de se libérer dans l'espace. Par exemple, à Marseille, il y avait du texte. Est-ce vraiment du texte? Qu'est-ce que c'est, 'texte'? Pour moi, il n'y avait aucun texte à Marseille. Il y avait pour moi un nuage noir de mots, sans commencement et sans fin. Avec une grande cohérence, mais... Qu'est-ce que c'est? Ce n'est pas un texte. Ce n'est pas un dialogue, ni une narration.

TC Mais à Cesena il y avait quand même une sorte d'histoire de policier qui était jouée?

RC C'est un corps froid. C'est comme lire un livre de tout près: tu ne vois que des détails. Tu ne vois rien de ce qui se passe à côté. Encore une fois, il ne s'agit pas de mots bien choisis, de la poésie... pas du tout. C'est matériel, c'est 'voir'. Pareil pour les liquides. Il n'y a aucune nécessité pour avoir des liquides vrais, ou faux. L'unique problème pour moi, c'est la forme. La forme peut passer à travers des liquides vrais, ou pas vrais. Là ne se trouve pas le problème. Aussi les animaux. Parfois j'emploie des animaux vrais, et parfois ils sont empaillés.

WH Il y a des scènes de nettoyage dans tous les épisodes de la *Tragedia*. Pouvez-vous donner l'explication de ces scènes?

RC J'ai seulement une hypothèse. Je crois qu'il y a une nécessité de nettoyer quelque chose dans la tragédie. Mais très souvent le nettoyage a lieu avant la lourdeur, avant la saleté. La saleté vient toujours après. Il y a quelque chose de 'trompé', d'un erreur. Le rapport entre le nettoyage et la saleté n'est pas correct. Il y a une tache; peut-être c'est la tache de l'expérience humaine elle-même. Cette tache est irréductible. Elle est résistante à toutes les tentatives de nettoyage. C'est seulement une hypothèse.

WH Le fait que le rapport est inversé et que la conséquence a lieu avant la cause est aussi un élément qui revient dans la *Tragedia*. La vieille femme précède la petite fille, par exemple. La 'compression spatio-temporelle' se trouve là?

RC Oui, mais en réalité c'est un moment très simple. Tu remontes l'histoire et soudainement tu regardes en arrière. C'est un regard qui passe à travers la peau. C'est un moment très simple, pour moi très honnête. Ce regard vient trop tard. C'est une expérience déjà brûlée. Tout est trop tard, toujours. Il n'y pas de remède ou de correction. C'est ça, la tragédie. Un regard sur des choses qui sont toujours déjà passées. Tu ne peux pas changer ton destin, seulement regarder ce que tu as déjà fait.

TC Tout s'est brouillé et confondu?

RC Oui, la confusion est une autre parole importante. Tout se confond, mais dans la confusion il y a une grande précision. Dans cette confusion, l'être humain est confronté avec l'animal, l'homme avec la femme, le vieux avec l'enfant... Il y a confusion dans ce sens. La confusion devient alors une sorte de discipline.

TC Encore une petite question sur l'architecture. Avez-vous voulu faire référence à l'architecture fasciste dans l'épisode de Rome, avec le grand cadre scénique?

RC Il y a une référence vague, pas trop étroite. L'épisode de Rome était en relation avec l'histoire de la ville de Rome. Au niveau de l'architecture, il y a une certaine mémoire, mais pas de référence exacte. Mémoire, par exemple, de certaines maisons de Terragni, comme à la *Casa del fascio*. Mais cette référence est donnée comme ça. Ça reste très vague.

WH Dans chaque épisode, j'ai vu à peu près comment la ville a donné des idées pour le spectacle. N'est-ce pas beaucoup plus difficile ici, à Cesena?

RC Oui, parce que Cesena n'est pas une ville qu'on peut regarder de l'extérieur. C'est notre propre ville. Je suis né à Cesena. Pour moi, Cesena c'est plutôt... un bois. Un endroit naturel. Ou peut-être encore plus sombre et obscur. Mais le rapport avec la ville est chaque fois différent. Parfois c'est très pointu et précis, parfois c'est plus vague. Il y a toujours la présence de la ville, mais pas forcément de façon facilement reconnaissable.

TC Cesena est assez importante pour la *Tragedia*: le cycle a commencé ici, et il se termine ici.

RC Oui, c'est comme un boucle. Ou peut-être pas de boucle, mais une spirale.

WH Il n'y a donc pas de fait précis qui a animé l'épisode de Cesena?

RC Non. Sauf peut-être le fait d'être né ici. Les hommes de l'épisode sont tous habillés dans le style des années 1940. Peut-être ce sont des fantômes qui viennent du monde de mes parents. Je ne le sais pas, c'est seulement une idée que j'ai eu maintenant. Il n'y a aucun projet. Ce travail, c'est comme si tu étais dans ton lit entre la veille et le sommeil. Le moment de la transition, de la perte de conscience.

WH Si tu dis que tu trouves la *Tragedia* difficile à comprendre toi-même, comment arrive-t-il que les spectacles sont comme ça, et pas autrement? Pour nous, c'est la même chose: il est difficile à dire pourquoi nous sommes si fascinés par la *Tragedia*.

RC Il ne s'agit pas de quelque chose d'irrationnel. Il n'y a aucune irrationalité. Au contraire, je crois qu'il y a une logique, comme dans toutes les énigmes. Il y a un clef. Je crois qu'il faut absolument être dans une logique. Sinon, c'est de l'écriture automatique ou autre chose de surréaliste. Je n'aime pas les surréalistes.

WH Le clef n'est donc pas impossible à trouver?

RC C'est absolument possible. Pendant le sommeil, ou pendant la pensée, ou à travers ton corps... Parce que ce n'est pas un projet pour le cerveau. C'est aussi pour les jambes. Pourquoi pas pour les jambes? Tes jambes font partie du spectacle.

10.3 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez, Sara Colson et Hendrik Tratsaert

deSingel (Anvers)

15 avril 2005

À l'occasion des représentations de la 'Tragedia Endogonidia: B.#03'

Assistance: Gilda Biasini et Lena Pasqualini

Thomas Crombez Pour la première partie du texte qu'on veut publier dans Janus sur la *Tragedia*, nous nous sommes interrogés sur la question pourquoi tant de gens sont fascinés par ce théâtre, tandis qu'en même temps ils n'y comprennent rien. Moi aussi, j'ai eu beaucoup de problèmes à comprendre la structure spécifique de la *Tragedia Endogonidia*. J'ai pensé à deux références pour mieux comprendre. D'abord, la structure du *Wunderkammer* baroque, où toutes sortes d'objets sont juxtaposés pour maximaliser l'étonnement du visiteur.

Romeo Castellucci Le *Wunderkammer* a aussi une connection avec un autre monde.

TC Oui. Deuxièmement, la structure de la *Tragedia* me semble aussi proche de la structure du rêve. C'est surtout la structure temporelle des épisodes qui me rappelle le rêve. Les images se succèdent dans un ordre incompréhensible mais très stricte et aussi, me semble-t-il, très logique.

RC C'est une logique endocrine, qui se produit à l'intérieur.

TC A Bruxelles, en mai 2002, vous avez dit: "Je crois à l'esthétique des rêves qu'on fait dans la nuit." Est-il possible de comprendre la *Tragedia*, d'une part, comme une invitation au spectateur de suivre le rêve et éventuellement d'interpréter le rêve – "Chaque spectateur peut trouver une porte qu'il est le seul à connaître", comme vous avez dit à Cesena – d'autre part, comme une perpétuelle frustration, vu que le spectateur ne serait jamais capable de comprendre tout? Dans l'interprétation des rêves classique, ou psychanalytique, le rêve lui-même ne compte plus à la fin de l'analyse. Les images oniriques ont une signification spécifique, mais une fois qu'on l'a trouvée, on peut jeter le rêve. Dans votre "théâtre onirique", au contraire, la rêve-représentation dit à la fin de l'analyse: 'c'est moi le rêve, c'est moi qui est le plus important.' Le mystère du rêve est toujours

plus fort que les hypothèses ou les interprétations.

RC Oui, c'est juste. Le rêve est capable de suspendre la réalité, mais à travers un morceau de réel. Ce morceau est irréductible. En même temps, il y a une structure. Structure magnétique, que tu peux *intuire*, comprendre ('sentir') par intuition. C'est une structure narrative. Comme dans le rêve, il y a des petits éléments narratifs, des détails, mais sans contexte. C'est un rêve avec une narration, mais sans information. La narration est disponible pour le spectateur, mais l'ouverture devient une trappe où tu peux te perdre. C'est vrai aussi qu'il y a une différence de structure entre les épisodes. Ils possèdent une structure parfois très différente. Tu peux ressentir une logique. Ce n'est pas de surréalisme. Tu peux ressentir une nécessité mathématique. Mais, il y a toutes les fois la présence de la logique parce qu'il y a toujours l'énigme. L'énigme contient un noyau logique. L'énigme est exacte. L'énigme est comme une épée, qui est capable d'entrer dans toi-même. La tragédie est l'art de l'énigme. Comme la sphinge dans *Œdipe roi*. En français il y a deux mots différents: le sphinx, comme la statue à Gizeh (masculin), et la sphinge, qui a des seins. Chez les Grecs, la sphinge est toujours féminine, toujours avec des seins. La vie, c'est la sphinge. Il y a toujours une lutte avec la sphinge. On ne peut pas discuter avec elle. Elle est toujours victorieuse. Œdipe a résolu l'énigme de la sphinge, il semble avoir gagné sur elle, mais à la fin on voit qu'il a perdu.

TC Je trouve bizarre que vous parliez d'éléments narratifs, ou, comme pour la *Crescita XII* à Avignon, d'une 'petite narration' [*mentionnée avant l'interview*]. Avant, vous vous êtes toujours distancié de toute narration. Vous étiez l'ennemi juré de la narrativité!

RC Mon travail s'est éloigné de la narration dans le sens d'un livre. Ce n'est pas une narration dans ce sens-là. C'est plutôt comme la narration d'un rêve. Il y a seulement des détails, pas de contexte général. Dans le rêve, il y a toujours un manque. Il n'y a pas assez d'information, tu ne peux pas tout comprendre. Et comme dans le rêve, tu sais que quand il y a un manque, c'est justement là qu'il faut chercher. Freud ou Lacan a dit que le noyau de la mémoire, c'est l'amnésie. Ce manque, c'est aussi la structure tragique. Aujourd'hui, nous ne pouvons pas connaître l'esprit véritable de la tragédie. Nous ne sommes pas des Athéniens du temps de Périclès. C'est obscur. Nous devons chercher dans l'obscurité.

TC Vous avez dit que la tragédie appartient au présent, ce n'est pas quelque chose du passé qu'il faut 'actualiser'. "La tragédie est un noyau qui appartient à tout le monde. Et peut-être tout le monde appartient à ce noyau." Vous avez aussi lié cette tragédie contemporaine aux concepts comme la communauté et l'intimité. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les images tout à fait contemporaines comme les soldats africains à Strasbourg, ou les agents de police belges à Bruxelles? Il y a beaucoup de spectateurs qui interprètent ça comme des références à l'actualité, comme protestation contre les actions policières violentes.

RC La relation avec la contemporanéité est toujours accidentelle. Ce n'est pas contemporain dans le sens d'une chronique. Ce n'est pas un commentaire de l'actualité.

TC Il y a des occasions où vous ne pouvez pas ne pas avoir pensé à ça. Par exemple avec la photo de Carlo Giuliani, l'étudiant tué à Genova, photo qui a été reproduite dans le programme du premier épisode.

RC Tu peux l'interpréter comme ça, comme une critique de la violence policière. Peut-être c'est ta porte pour entrer dans le spectacle. Ce théâtre ne m'appartient pas. Carlo Giuliani fait partie de l'énigme. Au moment où il met le capuchon, il devient anonyme. Carlo Giuliani n'était pas un terroriste. C'est quelqu'un comme moi, comme toi. Il n'a pas mis ce capuchon pour attaquer, ou pour se livrer à des actes de terrorisme. Il l'a mis pour cacher son identité, simplement. L'anonymat est devenu la condition contemporaine du héros. Ce qui est important dans la tragédie, c'est le nom. Ce nom a disparu. Tout le monde peut être le héros tragique. Il y a toujours la lutte avec la force. Pas nécessairement avec le pouvoir: parfois avec le pouvoir, parfois avec la loi de Moïse, ou avec.... Mais toujours quelqu'un doit être écrasé.

RC Tu as raison quand tu parles du rêve à propos de la *Tragedia*. Il y a presque toujours un lit sur la scène. Là où il y a un lit, il y a un rêve. Quand tu es dans ton lit, tu es dans le quartier général de l'action. Tu peux faire un plan de bataille dans ton lit.

TC Quand vous dites qu'il y a une narration, mais pas (assez) d'information dans les épisodes, c'est à nouveau le refus de la communication, dont

vous avez parlé à Cesena? “La communication est devenue l’idéologie fondamentale du pouvoir aujourd’hui.”

RC Certainement. Quand il y a trop d’information, tu fais de la communication. L’art a toujours été quelque chose contre la communication. L’art n’est point de la communication, c’est plutôt une révélation. La révélation est dans une relation renversée à la communication.

TC N’y a-t-il pas le danger que c’est interprété dans un sens religieux, ou spirituel?

RC Oui, mais il faut prendre ce risque. La révélation n’est pas quelque chose de mystique. Tout le corps est pris dans l’expérience. Ce n’est pas un acte de fidélité. Dans la révélation, c’est mon regard qui forme l’objet. Je ne viens pas au théâtre pour regarder le spectacle, mais pour être regardé par le spectacle. Ce regard du spectacle transforme quelque chose dans un objet tragique. C’est le mouvement du regard qui fait le tragique. Il n’y a pas d’objets tragiques en soi! Par exemple, pour moi les événements du 9 septembre 2001 ne sont pas des événements tragiques. Ça peut être regardé comme ça. C’est la communauté spontanée, dont je t’ai déjà parlé, qui forme quelque chose de tragique par son regard. C’est différent de la mystique. La mystique vient d’en haut. Le tragique peut être partout, aussi dans les petites choses, comme dans la microbiologie par exemple.

TC Pour certains, c’est quand même très séduisant d’interpréter votre théâtre dans le sens religieux. Un commentateur belge a trouvé qu’il y a beaucoup d’images de souffrance dans votre travail. Il a conclu que votre théâtre est au fond très marqué par le christianisme, que vous êtes....

Gilda Biasini ... un fervente cattolico.

RC C’est une interprétation légitime, mais je ne la soutiens pas. Je ne suis pas catholique. Je me sens plus proche de l’orthodoxie grecque. Mais c’est tout à fait personnel et ça n’a rien à voir avec les spectacles. Bien sûr, le catholicisme est très important pour nous. Les images, etc. ça fait partie de nous. Mais là de nouveau, ce n’est pas le christianisme en soi qui est essentiel. Ce sont les formes. Par exemple, dans les images de souffrance, l’image du Christ n’est pas chrétienne. L’image du Christ crucifié remonte

à l'image de la croix, qui est beaucoup plus ancienne. L'image du Christ est pré-chrétienne. La croix précède le christianisme! C'est une image qui se trouve déjà dans l'Ancien Testament, deux mille ans avant Christ. C'est la théorie de Aby Warburg: nous nous trouvons dans une fleuve de formes. Il y a toute une histoire des formes. Je ne suis pas à la recherche de formes, ce sont les formes qui sont à la recherche de nous! Nous faisons irruption dans l'histoire des formes sur un niveau strictement synchronique. Ce n'est pas l'artiste qui découvre les formes. La condition de l'artiste est d'évoquer ou de rappeler les formes.

Bibliografie

- Acke**, Daniel. 'D'un Dieu improbable: Remarques sur la religion chez Cioran.' *Denken als openheid: Liber Amicorum Hubert Dethier*. Reds. E. Walravens en J. Stuy. Brussel: VUBPRESS, 1998, 91-102.
- Adorno**, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Agamben**, Giorgio. 'Notes on Gesture.' 1992. *Means without End: Notes on Politics*. Vert. Vincenzo Binetti en Cesare Casarino. *Theory out of Bounds* 20. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 49-60.
- '**Antinomianism**.' *The Catholic Encyclopedia*. 1913.
<http://www.newadvent.org/cathen/01564b.htm>.
- 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.
- Aron**, Robert. *Fragments d'une vie*. Parijs: Plon, 1981.
'Les Francs-tireurs du surréalisme.' *Les Nouvelles littéraires* 28 febr. 1963: 10.
- Aronson**, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History*. Londen: Routledge, 2000.
- Arnott**, James. 'An Introduction to Theatrical Scholarship.' *Theatre Quarterly* 39 (1981): 29-42.
- Artaud**, Antonin. *Artaud on Theatre*. 1989. Reds. C. Schumacher en B. Singleton. Vert. C. Schumacher, B. Singleton, V. Corti, S.W. Taylor. 2^{de}, herz. uitg. Londen: Methuen, 2001.
Lettres à Génica Athanasiou. [Red. Paule Thévenin.] Coll. Le Point du Jour. Parijs: Gallimard, 1969.
Œuvres. Red. Évelyn Grossman. Coll. Quarto. Parijs: Gallimard, 2004.
Œuvres complètes. [Red. Paule Thévenin.] 1956- . 2^{de}, herziene uitg. 26 vols. tot op heden. Coll. blanche. Parijs: Gallimard, 1976- . [= OC]
Selected Writings of Antonin Artaud. Red. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- Artaud**, Antonin, Roger **Blin** et al. 'Antonin Artaud's 'Les Cenci': Preperformance, Blocking Diagrams, Reviews.' *The Drama Review* 16.2 (1972): 90-145.
- Badiou**, Alain. *Saint Paul: La Fondation de l'universalisme*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1997.
- Barck**, Karlheinz. 'Avantgarde.' *Ästhetische Grundbegriffe*. Red. K. Barck et al. Stuttgart: Metzler, 2000, 544-577.
- Barrault**, Jean-Louis. 'L'homme théâtre...' *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23 (1958): 45-48.
- Barrucand**, Dominique. *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*. Parijs: Epi, 1970.

- Barry**, Viviane. 'Artaud, Daumal et le théâtre oriental.' *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Red. O. Penot-Lacassagne. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 2. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2005, 75-87.
- Barthes**, Roland. 'À l'avant-garde de quel théâtre?' 1956. *Écrits sur le théâtre*. Red. Jean-Loup Rivière. Parijs: Seuil, 2002, 202-205.
Essais critiques. Coll. Tel Quel. Parijs: Seuil, 1964.
Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980. Parijs: Seuil, 1981.
'Le théâtre français d'avant-garde.' 1961. *Écrits sur le théâtre*. 297-305.
'La vaccine de l'avant-garde.' 1955. *Écrits sur le théâtre*. 156-158.
- Bartlett**, Steven J. en Peter **Suber**, reds. *Self-Reference: Reflections on Reflexivity*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.
- Bataille**, Georges. *Œuvres complètes*. Reds. D. Hollier, T. Klossowski, F. Marmande en S. Monod. 12 vols. Coll. blanche. Parijs: Gallimard, 1970-1988.
- Bateson**, Gregory. 'Form, Substance and Difference.' 1970. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. Londen: Granada, 1973, 423-440.
- Baudrillard**, Jean. 'Dust Breeding.' 10-08-2001. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=293>.
'What Are You Doing after the Orgy?' Vert. L. Liebmann. *Artforum* 22.2 (1983): 42-46.
- Béhar**, Henri. *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. Parijs: Gallimard, 1967.
Roger Vitrac: Un Réprouvé du surréalisme. Parijs: Nizet, 1966.
Vitrac: Théâtre ouvert sur le rêve. Parijs: Nathan; Brussel: Labor, 1980.
- Benaïm**, Laurence. *Marie Laure de Noailles: La Vicomtesse du bizarre*. Parijs: Grasset, 2001.
- Benjamin**, Walter. *Gesammelte Schriften*. Reds. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, T. Rexroth en H. Tiedemann-Bartels. 1972-1989. 7 vols. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1991.
- Berghaus**, Günther. *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.
Italian Futurist Theatre: 1909-1944. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Blanchot**, Maurice. 'La cruelle raison poétique.' *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23 (1958): 66-73.
Lautréamont et Sade. Parijs: Minuit, 1949.
Le Livre à venir. 1959. Coll. folio essais. Parijs: Gallimard, 1986.
- Blau**, Herbert. *The Audience*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1990.
- Blumenberg**, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Boehncke**, Heiner. 'Überlegungen zu einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik.' 'Theorie der Avantgarde': *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Red. W.M. Lüdke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, 166-189.
- Bohrn**, Patricia. *André Antoine und sein Théâtre Libre*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.

- Bois**, Yve-Alain en Rosalind **Krauss**. *L'informe: Mode d'emploi*. Parijs: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- Bonacina**, Riccardo. *Artaud, il pubblico e la critica*. Sezione a cura dell'Istituto di lingue et letteratura neolatine 6. Firenze: Nuova Italia, 1984.
- 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.
- Bongiorno**, Giorgia. 'Le 'drame mental' et l'impossible théâtre: Réflexions sur 'Le Jet de sang'.' *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Red. O. Penot-Lacassagne. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 2. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2005, 53-74.
- Bonnet**, Marguerite. 'L'Orient dans le surréalisme: Mythe et réel.' *Revue de littérature comparée* 54 (1980): 411-424.
- Borgstedt**, Thomas. 'Naturalismus und religiöse Ethik: Gerhart Hauptmanns *Die Weber* und Émile Zolas Roman *Germinal*.' *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 54 (2004): 177-194.
- 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.
- Boulez**, Pierre. 'Son et verbe.' *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23 (1957): 119-125.
- Bowers**, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy: 1587-1642*. 1940. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Braudel**, Fernand. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 1949. 2^{de}, herziene uitg. 2 vols. Parijs: Colin, 1966.
- Braun**, Edward, red. en vert. *Meyerhold on Theatre*. Londen: Methuen, 1969.
The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski. Londen: Methuen, 1982.
- Brauneck**, Manfred, red. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Brecht**, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Red. Suhrkamp Verlag en Elisabeth Hauptmann. 20 vols. werkausgabe edition suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Breton**, André. *Entretiens 1913-1952*. Parijs: Éditions de la N.R.F., 1952.
Œuvres complètes. Red. M. Bonnet et al. 3 vols. Bibl. de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1988-99. [= OC]
- Bru**, Sascha. '(Dis)continuities and Untimeliness: Some Introductory Thoughts'. Ongepubliceerd typoscript gecommuniceerd door de auteur. Gent, colloquium *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- Bürger**, Peter. 'Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde: Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys.' *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Reds. Christa Bürger en Peter Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, 196-211.

- 'Ende der Avantgarde?' *Neue Rundschau* 106.4 (1995): 20-27.
- Theorie der Avantgarde*. 2^{de} oplage. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1974.
- Burckhardt**, Jacob. *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel: Schweighauser, 1860.
- Calinescu**, Matei. 'Avant-Garde': Some Terminological Considerations.' *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974): 67-78.
- Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. 1977 [oorspr. titel *Faces of Modernity*]. 2^{de}, herz. uitg. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Carlson**, Marvin. 'Theatre Audiences and the Reading of Performance.' *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Reds. T. Postlewait en B.A. McConachie. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1989, 82-98.
- Theatre Semiotics: Signs of Life*. Advances in Semiotics 10. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990.
- Carrette**, Jeremy R. *Foucault and Religion: Spiritual Corporality and Political Spirituality*. Londen: Routledge, 2000.
- Castellucci**, Claudia en Romeo **Castellucci**. *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis du théâtre: Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Vert. K. Espinosa. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: Dal teatro iconoclasta alla super-icona 1985-1990*. Cesena: Casa del Bello Estremo; Milaan: Ubulibri, 1992.
- Castellucci**, Claudia, Romeo **Castellucci**, Céline **Astrié**, Chiara **Guidi**, Nicholas **Ridout** en Joe **Kelleher**, reds. *Tragedia Endogonia: Idioma Clima Crono*. 9 vols. Cesena: Societas Raffaello Sanzio, 2002-2004. [= ICC]
- Castellucci**, Claudia, Romeo **Castellucci** en Chiara **Guidi**. *Epopoea della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Milaan: Ubulibri, 2001.
- Castellucci**, Claudia en Chiara **Guidi**. 'Ethics of Voice: Claudia Castellucci and Chiara Guidi in Conversation with Joe Kelleher.' *Performance Research* 9.4 (2004): 111-115.
- Castellucci**, Romeo. 'Entretien avec Romeo Castellucci: Propos recueillis par Armand de Saint-Sauveur.' 2000. <http://www.fluctuat.net/scenes/interview/castellucci.htm>.
- 'Interview with Romeo Castellucci conducted by Rachel Halliburton (London International Festival of Theatre)' 16-03-2004. Tolk A. Terracciano. http://www.theatrevoice.com/the_archive.
- 'Interview with Romeo Castellucci conducted by M. Bleeker, S. De Belder, L. Van den Dries, A. Van Hoof and K. Vanhoutte.' 1998. *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*. Reds. L. Van den Dries, M. Bleeker, S. De Belder, K. Debo en K. Vanhoutte. Critical Studies 17. Amsterdam: Rodopi, 2002, 217-231.
- To Carthage then I came: burning burning burning burning*. Tontoonstellingscat. Red. Claire David. Arles: Actes Sud, 2002.
- 'Trois interviews de Romeo Castellucci sur la "Tragedia Endogonia" conduites par Thomas Crombez et Wouter Hillaert (mai 2003, décembre 2004, avril

- 2005): <http://www.zombrec.be/srs/troisinterviews.html>. [Ook in deze publicatie opgenomen als hoofdstuk 10]
- 'The Universal: The Simplest Place Possible: Romeo Castellucci interviewed by Valentina Valentini and Bonnie Marranca.' Vert. J. House. *PAJ Performance Art Journal* 77 (2004): 16-25.
- Castellucci**, Romeo en **Societas Raffaello Sanzio**. *Epitaph*. Milaan: Ubulibri; Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Chaitin**, Gregory J. *Meta Math! The Quest for Omega*. New York: Pantheon, 2005.
- The Unknowable*. New York: Springer, 1999. <http://www.umcs.maine.edu/~chaitin/unknowable>.
- Charbonnier**, Georges. *Essai sur Antonin Artaud*. Coll. Poètes d'aujourd'hui 66. Parijs: Seghers, 1959.
- Chesterton**, G. K. *Orthodoxy*. 1909. New York: Doubleday, 1990.
- Chiaromonte**, Nicola. 'Antonin Artaud and His Theater.' 1967. *The Worm of Consciousness and Other Essays*. Red. en vert. Miriam Chiaromonte. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. 107-126.
- Chothia**, Jean. *André Antoine*. Directors in Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Cioran**, E.M. *Entretiens*. Coll. Arcades. Parijs: Gallimard, 1995.
- Claudé**, Paul. *Partage de Midi*. Parijs: Bibliothèque de l'Occident, 1906.
- Partage de Midi*. Red. Gérald Antoine. Parijs: Gallimard, 1994.
- Théâtre*. Reds. Jacques Madaule and Jacques Petit. Vol. 1. Bibl. de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1967.
- Cloostermans**, Mark. 'In het licht van de zwarte zon.' *De Standaard* 15-04-2005.
- Colette**. *La Jumelle noire: Critique dramatique*. Parijs: Fayard, 1991.
- Collingwood**, Robert G. *The Idea of History*. Londen: Oxford University Press, 1956.
- Connon**, Derek F. 'In the Gutter, looking at the Stars: Dualism in Vitrac's *Victor; ou, les Enfants au pouvoir*.' *Modern Language Review* 89 (1994): 595-605.
- Cremona**, Vicky Ann en Peter **Eversmann**, Hans **Van Maanen**, Willmar **Sauter** en John **Tulloch**, reds. *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Crombez**, Thomas. 'Artaud the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930.' *Forum Modernes Theater* 20.1 (2005): 33-51.
- Darge**, Fabienne. 'Romeo Castellucci donne sa messe noire pour des temps passés, présents et à venir.' *Le Monde* 21-10-2003.
- Daston**, Lorraine en Katherine **Park**. *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- Davis**, Martin. *The Universal Machine: The Road from Leibniz to Turing*. New York: Norton, 2000.
- Decreus**, Freddy. 'The Nomadic Theatre of the Societas Raffaello Sanzio: A case of postdramatic reworking of (the classical) tragedy.' *A Companion to Classical Receptions*. Reds. L. Hardwick en C. Stray. Londen: Blackwell, 2007.
- Deleuze**, Gilles. 'Du schizophrène et de la petite fille.' 1968. *Logique du sens*. Coll. Critique. Coll. Critique. Parijs: Minuit, 1969, 101-114.

- Deleuze**, Gilles en Félix **Guattari**. *L'anti-Édipe*. Vol. 1 van *Capitalisme et schizophrénie*. Coll. Critique. Parijs: Minit, 1972.
Mille plateaux. Vol. 2 van *Capitalisme et schizophrénie*. Coll. Critique. Parijs: Minit, 1980.
- Derrida**, Jacques. *Artaud le Moma: Interjections d'appel*. Coll. Écritures/Figures. Parijs: Galilée, 2002.
'Forcener le subjectile.' *Portraits et dessins*. Door A. Artaud. Reds. P. Thévenin en J. Derrida. Parijs: Gallimard, 1986. 55-105.
'Le papier ou moi, vous savez... (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres): Propos recueillis par Marc Guillaume et Daniel Bougnoux.' *Pouvoirs du papier. Les Cahiers de médiologie* 4 (1997): 33-57. <http://personales.ciudad.com.ar/derrida/frances/papier.htm>.
'La parole soufflée.' 1965. *L'Écriture et la Différence*. Parijs: Seuil, 1967, 253-292.
Positions: Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Coll. Critique. Parijs: Minit, 1972.
'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation.' 1966. *L'Écriture et la Différence*. 341-368.
La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. 1967. 2^{de} uitg. Parijs: PUF, 1972.
- Dethier**, Hubert. *De leerstoelen der deugd: Heterodoxen en ketteren in de middeleeuwen*. Vol. 1 van *De Beet van de Adder: Over utopie, collectieve prospectie en universele hervorming*. 4 vols. Brussel: VUBPRESS, 1994.
- Dilthey**, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. 1905. 4de, herziene uitg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens II: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. Vol. 6 van de *Gesammelte Schriften*. 23 vols. Stuttgart: Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1923-.
- Drikkoningen**, F. 'Inleiding.' *Historische avantgarde: Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Reds. F. Drikkoningen en J. Fontijn. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1982, 11-51.
- Dubois**, Pierre H. *Het binnenste buiten: Aspecten van het moderne teater*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1970.
- Dumur**, Guy, red. *Histoire des spectacles*. Encyclopédie de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1965.
- Durozoi**, Gérard. *Artaud: L'Aliénation et la folie*. Parijs: Larousse, 1972.
- Durozoi**, Gérard, en Bernard **Lecherbonnier**. *Le Surréalisme: Théories, thèmes, techniques*. Parijs: Larousse, 1972.
- Duvert**, Dominique. 'From Jacques Copeau to Antonin Artaud: The Question of the Dramatic Text.' *Antonin Artaud and the Modern Theater*. Red. Gene A. Plunka. Rutherford, NJ: Associated University Presses, 1994, 66-79.
- Duvignaud**, Jean. *Les Ombres collectives: Sociologie du théâtre*. 1965. 2^{de}, herziene uitg. Sociologie d'aujourd'hui. Parijs: Presses Universitaires de France,

- 1973.
- Eco**, Umberto. 'Interpretation and History.' *Interpretation and Overinterpretation*. Door U. Eco, R. Rorty, J. Culler en C. Brooke-Rose. Red. S. Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 23-43.
The Search for the Perfect Language. Vert. J. Fentress. Oxford: Blackwell, 1995.
[Vert. van *Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. 1993.]
- Eisenstein**, Sergei. 'The Unexpected.' 1928. Vert. J. Leyda. *Total Theatre: A Critical Anthology*. Red. E.T. Kirby. New York: Dutton, 1969, 178-187.
- Elam**, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londen: Methuen, 1980.
- Eliot**, Thomas S. "Rhetoric' and Poetic Drama.' *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 1920. Londen: Methuen, 1972, 78-85.
- Enzensberger**, Hans Magnus. 'Die Aporien der Avantgarde.' 1962. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 50-80.
- Féal**, Gisèle. *Ionesco: Un Théâtre onirique*. Parijs: Imago, 2001.
- Feydeau**, Georges. *Théâtre complet*. Red. H. Gidel. Parijs: Garnier, 1988.
- Finter**, Helga. 'Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty.' *The Drama Review* 41.4 (1997): 15-40.
'...Der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll': Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Vol. 2 van *Der subjektive Raum*. 2 vols. Tübingen: Narr, 1990.
Die Theaterutopien Stéphanie Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Vol. 1 van *Der subjektive Raum*. 2 vols. Tübingen: Narr, 1990.
- Fischer-Lichte**, Erika. 'Discovering the Spectator: Changes to the Paradigm of Theatre in the Twentieth Century.' *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1997, 41-60.
Semiotik des Theaters. 3 vols. Tübingen: Narr, 1983.
'Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields, Common Approaches?' 1995. *The Show and the Gaze of Theatre*, 338-352.
- Floridi**, Luciano. 'Information.' *The Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information*. Red. L. Floridi. Oxford: Blackwell, 2003. <http://www.wolfson.ox.ac.uk/~floridi/blackwell/chapters/chapter5.pdf>.
- Fock**, Holger. *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff: Studien zur Geschichte des Théâtre Alfred Jarry*. 2 vols. Berlijn: Tiamat, 1988.
- Foerster**, Werner, red. en vert. *Die Gnosis*. Vol. 1. Zürich: Artemis, 1969.
- 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. 3de uitg. 2 vols. Parijs: Larousse, 2001.
- Foster**, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*.

- OCTOBER Books 20. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Foucault**, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Parijs: Plon, 1961.
'Il faut défendre la société.' *Cours au Collège de France 1976*. Reds. M. Bertani en A. Fontana. Parijs: Gallimard, Seuil, 1997.
- 'La 'gouvernementalité' 1978. *Dits et écrits 1954-1988*. Reds. D. Defert, F. Ewald en J. Lagrange. 4 vols. Parijs: Gallimard, 1994. Vol. 3: 635-657.
- 'Qu'est-ce que la critique? [Critique et 'Aufklärung']': Compte rendu de la séance du 27 mai 1978.' *Bulletin de la Société française de Philosophie* 84 (1990): 35-63.
- 'Sécurité, territoire et population (1977-1978)'. *Résumé des cours au Collège de France: 1970-1982*. Parijs: Julliard, 1989. 99-106.
- Frege**, Gottlob. *Begriffsschrift: Eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*. 1879. *Begriffsschrift und andere Aufsätze*. Red. I. Angelelli. Hildesheim: Olms, 1988.
- Gablik**, Suzi. *Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson, 1984.
- Gidel**, Henry. *Le Vaudeville*. Que sais-je? 2301. Parijs: PUF, 1986.
- Gödel**, Kurt. *On formally undecidable propositions of 'Principia Mathematica' and related systems*. Vert. B. Meltzer. Inl. R. B. Braithwaite. New York: Basic Books, 1962.
'Über formal unentscheidbare Sätze der *Principia Mathematica* und verwandter Systeme I'. *Monatshefte für Mathematik und Physik* 38 (1931): 173-198. Hernomen in *Collected Works*. Door K. Gödel. Red. S. Feferman et al. 3 vols. New York: Oxford University Press, 1986-1995, 1: 144-195.
- Goodall**, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Graver**, David. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*. Theater: Theory / Text / Performance 25. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995.
'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.
- Greenberg**, Clement. 'Avant-Garde and Kitsch.' *The Partisan Review* 6.5 (1939): 34-49. Hernomen op <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>.
- Grimm**, Jürgen. *Das avantgardistische Theater Frankreichs: 1895-1930*. München: Beck, 1982.
Roger Vitrac: Ein Vorläufer des Theaters des Absurden. München: Fink, 1977.
- Grossman**, Évelyn, red. *Œuvres*. Door Antonin Artaud. Coll. Quarto. Parijs: Gallimard, 2004.
- Grotowski**, Jerzy. *Naar een sober theater*. Red. Eugenio Barba. Vert. Annelies Eulen. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1986.
- Guénon**, René. *Orient et Occident*. Parijs: Véga, 1924.
- Han**, Jean-Pierre. 'Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred-Jarry.' *Le Destin change de chevaux*. Door Roger Vitrac. Red. J.-P. Han. Parijs: Rougerie, 1980, 7-26.

- Harding**, James M. 'Introduction.' *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*. Red. J.M. Harding. Theater: Theory / Text / Performance. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2000, 1-11.
- Helbo**, André, Johansen J. **Dines** en Patrice **Pavis**, reds. *Approaching Theatre*. Advances in Semiotics 14. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.
- Herrmann**, Max. *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: Entstehungs- und Bühnengeschichte*. Berlijn: Weidmann, 1900.
- Hilbert**, David. 'Mathematische Probleme: Vortrag, gehalten auf dem internationalen Mathematiker-Kongress zu Paris 1900.' *Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Math-Phys. Klasse 3* (1900): 253-297. <http://www.mathematik.uni-bielefeld.de/~kersten/hilbert/rede.html>.
- Hillaert**, Wouter. 'Er zijn teveel decorateurs in het theater.' *De Morgen* 03-05-2003.
- 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 opbrud: Avantgardernes tradition og politik*. Reds. T. Ørum, M. Ping Huang en C. Engberg. Kopenhagen: Forlaget Spring, 2005, 44-60.
 'The Death of Which Avant-Garde?' Ongepubliceerd typoscript gecommuniceerd door de auteur. Gepresenteerd in Gent, colloquium *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- Hocke**, Gustav René. *Manierismus in der Literatur: Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. 1959. Vol. 2 van *Manierismus*. 2 vols. rowohlt's deutsche enzyklopädie 50-51. Hamburg: Rowohlt, 1957-1959.
- Hölderlin**, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. Red. Jochen Schmidt. 3 vols. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994.
- Hort**, Jean. *Antonin Artaud, le suicidé de la société*. Genève: Connaissance, 1960.
- Hughes**, Leo. *The Drama's Patrons: A Study of the Eighteenth-Century Audience*. Austin, TX: University of Texas Press, 1971.
- Hughes**, Robert. *The Shock of the New*. New York: Knopf, 1981.
- Huizinga**, Johan. *Herfsttij der middeleeuwen*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1919.
- Hume**, Robert D. 'English Drama and Theatre 1660-1800: New Directions in Research.' *Theatre Survey* 23 (1982): 71-100.
- Hunt**, Albert en Geoffrey **Reeves**. *Peter Brook*. Directors in Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hunter**, James Davison. *Culture Wars: The Struggle to Define America: Making Sense of the Battles over the Family, Art, Education, Law, and Politics*. New York: Basic Books, 1991.
- Imperato**, Ferrante. *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato: Libri XXVIII: Nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere e pietre: Con alcune historie di piante et animali; sin hora non date in luce*. Napels: Costantino Vitale, 1599.
- 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.
- Irénée de Lyon** [Irenaeus Lugdunensis]. *Contre les Hérésies [Adversus Haereses]: Livre 1*. Reds. en vert. A. Rousseau en L. Doutreleau. 2 vols. Sources chrétiennes 264. Parijs: Cerf, 1979.
- Jonas**, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 1958. 2^{de}, herziene uitg. Londen: Routledge, 1992.
- Julius**, Anthony. *Transgressions: The Offences of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Jürs-Munby**, Karen. 'Introduction.' *Postdramatic Theatre*. Door Hans-Thies Lehmann. Londen: Routledge, 2006.
- Kahn**, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Kane**, Sarah. *Cleansed*. 1998. *Complete Plays*. Inl. David Greig. Londen: Methuen, 2001, 105-151.
- Kindermann**, Heinz. *Theatergeschichte Europas*. 10 vols. Salzburg: Müller, 1957-1974.
- Kindt**, W. en S.J. **Schmidt**. 'Motivationen und Aspekte einer empirischen Literaturwissenschaft.' *Empirie in Literatur- und Kunstwissenschaft*. Red. W. Kindt. München: Fink, 1979, 7-43.
- Kirby**, Michael. *Happenings*. New York: Dutton, 1965.
- Kleene**, Stephen C. 'Introductory note to [Gödel] 1930b, 1931 and 1932b.' *Collected Works*. Door K. Gödel. Red. S. Feferman et al. 3 vols. New York: Oxford University Press, 1986-1995, 1: 127-141.
- Knapp**, Bettina L. *Antonin Artaud: Man of Vision*. Voorwoord Anaïs Nin. New York: Avon, 1969.
- Kobialka**, Michal. *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2003, 1-33.
- Kommerell**, Max. *Lessing und Aristoteles: Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. 1940. 3^{de} uitg. Frankfurt am Main: Klostermann, 1960.
- Krauss**, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Kristeva**, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. 1988. Parijs: Gallimard, 1991.
'Le sujet en procès.' 1973. *Polylogue*. Coll. Tel Quel. Parijs: Seuil, 1977, 55-106.
Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection. Coll. Tel Quel. Parijs: Seuil, 1980.
- Kroker**, Arthur en Marilouise **Kroker**, reds. *Body Invaders: Panic Sex in America*. Montréal: New World Perspectives, 1987.
- 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.
- Lacan**, Jacques. *Écrits*. Parijs: Seuil, 1966.
- Leach**, Robert. *Vsevolod Meyerhold. Directors in Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Lebel**, Jean-Jacques. 'Hinweis.' *Artaud: Ein inszeniertes Leben: Filme, Zeichnungen, Dokumente*. Reds. J.-J. Lebel, D. Pâini, A. Franzke en G. Trujillo. Tent. cat. Düsseldorf: museum kunst palast, 2005, 6-11.
- Lehmann**, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater: Essay*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Leibniz**, Gottfried Wilhelm. 'Discours de métaphysique.' 1686. *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Red. Laurence Bouquiaux. Coll. Tel. Parijs: Gallimard, 1995.
- Lerner**, Robert E. *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Le Roy**, Frederik. 'Het gif en het oor: Over wrede en onmenselijke theatraliteit bij Antonin Artaud.' Licentiaatsverhandeling. Katholieke Universiteit Leuven, 2003.
- Lessing**, Gotthold Ephraim. *Kleinere dramaturgische Schriften*. Vol. 10 van de *Werke*. Red. Julius Petersen en Waldemar von Olshausen. 25 vols. Hildesheim: Olms, 1970.
- Lyotard**, Jean-François. 'The Unconsciousness as Mise-en-scène.' *Performance in Postmodern Culture*. Reds. M. Benamou en C. Caramello. Milwaukee: University of Wisconsin, 1977.
- Mallarmé**, Stéphane. *Œuvres complètes*. Reds. H. Mondor en G. Jean-Aubry. Bibl. de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1945.
- Mancosu**, Paolo, red. *From Brouwer to Hilbert: The Debate on the Foundations of Mathematics in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Mann**, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- 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.
- Marcuse**, Herbert. 'Über den affirmativen Charakter der Kultur' 1937. *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, 56-101.
- Marino**, Adrian. 'Essai d'une définition de l'avant-garde.' *Revue de l'Université de Bruxelles* 1 (1975): 64-120.
- Marowitz**, Charles. *Artaud at Rodez*. Londen: Marion Boyars, 1977.
- Masson**, André. 'Conversation avec André Masson.' *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* 22-23 (1957): 11-15.
- Mattheus**, Bernd. *Antonin Artaud 1896-1948: Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*. 1977. 2^{de}, herz. uitg. Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; München: Matthes & Seitz, 2002.
- Mattheus**, Bernd, en Cathrin **Pichler**, reds. *Über Antonin Artaud*. Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; München: Matthes und Seitz, 2002.
- Matthews**, J.H. *Theatre in Dada and Surrealism*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1974.
- Mauriès**, Patrick. *Cabinets de curiosité*. Parijs: Gallimard, 2002.
- Maus**, Katharine Eisaman, red. *Four Revenge Tragedies*. Oxford World's Classics.

- Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Menninghaus**, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. 1999. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Méténier**, Oscar. *Les Voyous au théâtre: Histoire de deux pièces* [= *En famille en La Casserole*]. Brussel: Kistemaeckers, 1891.
- Michelet**, Jules. *La Renaissance*. 1855. Vol. 7 van *Histoire de France*. 2^{de} uitg. Parijs: Lacroix, 1871-1874.
- Miller**, Judith G. 'The Theatrics of Triangular Trysts, or Variations on a Form: Labiche, Vitrac, Beckett.' *Modern Drama* 26 (1983): 447-454.
- Müller**, Heiner. 'Artaud, die Sprache der Qual.' *Material: Texte und Kommentare*. Red. Frank Hörnigk. Leipzig: Reclam, 1989, 20.
Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche. 1986-1995. 3 vols. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1996.
- Nasa**. 'Golden Record.' 14-01-2003. <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html>.
- Nietzsche**, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritzsche, 1872.
Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe. Reds. Giorgio Colli en Mazzino Montinari. 2^{de}, herziene uitg. 15 vols. Berlijn: dtv/De Gruyter, 1988. [= KSA]
- Ørum**, Tania. 'Death and Disillusionment in the 1960s and 1970s.' Ongepubliceerd typoscript gecommuniceerd door de auteur. Gepresenteerd in Gent, colloquium *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- Ostrovsky**, Arkady. 'Imperial and Private Theatres, 1882-1905.' *A History of Russian Theatre*. Reds. Robert Leach en Victor Borovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 218-253.
- Pavis**, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université de Québec, 1976.
- Paz**, Octavio. *De kinderen van het slijk: Van de Romantiek tot de avant-garde*. 1974. Vert. J. Quispel-Naber. Amsterdam: Meulenhoff, 1976. [Vert. van *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*.]
- Peeters**, Frank. *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924*. Leuven: Peeters, 1989.
- Penot-Lacassagne**, Olivier, red. *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 2. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2005.
Modernités d'Antonin Artaud. La Revue des Lettres Modernes: Série Antonin Artaud 1. Parijs: Lettres Modernes Minard, 2000.
- Petit**, Jacques, en Andrée **Hirschi**. *Bibliographie des œuvres de Paul Claudel*. Annales littéraires de l'Université de Besançon 144. Parijs: Les Belles Lettres, 1973.
- Pierre**, José, et al., reds. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Vol. 1. Parijs: Le terrain vague, 1980.

- Pierron**, Agnès. 'Le Grand-Guignol ou Le Théâtre des peurs de la Belle Époque.' *Le Grand-Guignol*. Red. A. Pierron. Parijs: Lafont, 1995, i-lxv.
- Pieters**, Jürgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
- Plocher**, Hanspeter. *Der lebendige Schatten: Untersuchungen zur Antonin Artauds 'théâtre de la cruauté'*. Heidelberger Beiträge zur Romanistik 1. Bern: Lang, 1974.
- 'Der verlorene Vater: Roger Vitrac's *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1928) als Parodie des Ersten Surrealistischen Manifests.' *Romanistisches Jahrbuch* 32 (1981): 117-132.
- Poggioli**, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.
- Postlewait**, Thomas. 'Constructing Events in Theatre History: A Matter of Credibility.' *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*. Reds. V.A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter en J. Tulloch. Amsterdam: Rodopi, 2004, 33-52.
- 'Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes.' *Theatre Journal* 43 (1991): 157-178.
- 'Introduction.' *Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign. Contributions in Drama and Theatre Studies* 20. Westport, CT: Greenwood, 1986, xiii-xx.
- Pouderon**, Bernard. 'Hélène et Ulysse comme deux ames en peine: une symbolique gnostique, platonicienne ou orphico-pythagoricienne?' *Revue des Études Grecques* 116 (2003): 132-151.
- Prévost**, Jean. 'Spectacles.' *La Nouvelle Revue Française* 1 febr. 1928: 242-246.
- Rabkin**, Gerald. 'The Play of Misreading: Text/Theatre/Deconstruction.' *Performing Arts Journal* 7.1 (1983): 44-60.
- Rancière**, Jacques. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Parijs: Le Fabrique, 2000.
- 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.
- Ricœur**, Paul. *Time and Narrative*. Vert. K. McLaughlin en D. Pellauer. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1984-1988.
- Ridout**, Nicholas. 'Tragedy at Home: Societas Raffaello Sanzio at Laban.' *PAJ Performance Arts Journal* 81 (2005): 83-92.
- Rorty**, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Safranski**, Rüdiger. *Heidegger en zijn tijd*. 1994. Vert. M. Wildschut. Amsterdam: Olympus, 2000. [Vert. van *Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit*.]
- Samuel**, Raphael. *Past and Present in Contemporary Culture*. Vol. 1 van *Theatres of Memory*. Londen: Verso, 1994.
- Sartre**, Jean-Paul. 'La route de l'hystérie.' Red. J.P. Berckmans. *Le Point: mensuel*

- national étudiant* 8 (1967): 27-29.
- 'Mythe et réalité du théâtre.' Red. J.P. Berckmans en J.C. Garot. *Le Point: mensuel national étudiant* 7 (1967): 20-25. Herdrukt in *Un Théâtre de situations*. Red. M. Contat en M. Rybalka. Parijs: Gallimard, 1973, 169-194.
- Saussure**, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916. Reds. C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger e.a. Parijs: Payot, 2000.
- Sauter**, Willmar. 'Introducing the Theatrical Event.' *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*. Reds. V.A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter en J. Tulloch. Amsterdam: Rodopi, 2004, 4-14.
- The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2000.
- Savarese**, Nicola. '1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Parijs Colonial Exhibition.' *The Drama Review* 45.3 (2001): 51-77.
- Scaliger**, Julius Caesar. *Poetices libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Reds. en vert. L. Deitz, G. Vogt-Spira en M. Fuhrmann. 7 vols. Stuttgart: Frommann- Holzboog, 1994.
- Schadewalt**, 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.
- Scheer**, Edward, red. *Antonin Artaud: A Critical Reader*. Londen: Routledge, 2003.
- 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.
- Schmölders**, Claudia. 'Das Buch als Pathosformel: Zur Gefühlsgeschichte der Bibliothek.' *Merkur* 676 (2005): 692-703.
- Schoenmakers**, Henri. 'Zeven manieren om de zevende hemel te bezoeken: Van receptie-onderzoek in het theater naar een voorstellingstheorie.' Doctoraatsverhandeling. Universitaire Instelling Antwerpen, 1983.
- Schoeps**, Julius H. et al., reds. *Neues Lexikon des Judentums*. 2^{de} uitg. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2000.
- Scholem**, Gershom. *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*. 1957. Vert. R.J. Zwi Werblowsky. Bollingen Series 93. Princeton, NJ: Princeton UP, 1975.
- Schumacher**, Claude. 'Introduction.' *Artaud on Theatre*. 1989. Door A. Artaud. Reds. C. Schumacher en B. Singleton. Vert. C. Schumacher, B. Singleton, V. Corti, S.W. Taylor. 2^{de}, herz. uitg. Londen: Methuen, 2001, xi-xxviii.
- Sellin**, Eric. *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Senelick**, Laurence. 'Text and Violence: Performance Practices of the Modernist Avant- Garde.' *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*. Red. James M. Harding. Ann Arbor, MI: University of Michigan

- Press, 2000, 15-42.
- Serreau**, Geneviève. *Histoire du "nouveau théâtre"*. Parijs: Gallimard, 1966.
- Shakespeare**, William. *Macbeth*. 1606. Red. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. 1951. Londen: Nelson, 1999.
- Othello*. 1604. Red. E.A.J. Honigmann. The Arden Shakespeare. Londen: Nelson, 1997.
- Titus Andronicus*. 1594. Red. Jonathan Bate. The Arden Shakespeare. Londen: Thomson, 2000.
- Shannon**, C.E. 'A Mathematical Theory of Communication.' *The Bell System Technical Journal* 27 (1948): 379-423, 623-656. Heruitgegeven met correcties op <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/paper.html>.
- Shelley**, Percy Bysshe. *Œuvres choisies*. Red. en vert. Maurice Castelain. 3 vols. Parijs: Les Belles Lettres, 1929-1935.
- The Cenci*. 1819. *Shelley's Poetry and Prose*. 1977. Reds. D.H. Reiman en Neil Fraistat. Norton Critical Editions. 2^{de} uitg. New York: Norton, 2002, 138-202.
- Shelton**, Jo-Ann. 'Seneca's 'Medea' as Mannerist Literature.' *Poetica* 11 (1979): 38-82.
- Siccama**, Wilma. *Het waarnemend lichaam: Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud*. Nijmegen: Vantilt, 2000.
- Sjklovski**, Viktor. *De paardesprong: Opstellen over literatuur*. Red. en vert. T. Stuurman en S. Herschberg, Haarlem: De Haan, 1982.
- Smits-Veldt**, Mieke B. *Het Nederlandse renaissanceetoneel*. Utrecht: HES, 1991.
- Sokal**, Alan en Jean **Bricmont**. *Intellectueel bedrog: Postmodernisme, wetenschap en antiwetenschap*. Vert. EPO. Antwerpen: EPO; Breda: De Geus, 1999. [Vert. van *Impostures intellectuelles*, 1997.]
- Sollers**, Philippe. 'La pensée émet des signes.' 1964. *L'Écriture et l'expérience des limites*. Coll. Points. Parijs: Seuil, 1968, 88-104.
- Sontag**, Susan. 'Approaching Artaud.' 1973. *Under the Sign of Saturn*. 1980. Londen: Vintage, 2001, 13-70.
- 'Syberberg's Hitler' 1979. *Under the Sign of Saturn*. 1980. Londen: Vintage, 2001, 137-165.
- Stanislavski**, Konstantin. *Lessen voor acteurs*. Vert. Anja van den Tempel. Vol. 1. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1985.
- Steinbeck**, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlijn: De Gruyter, 1970.
- Strindberg**, August. *Le Songe suivi de Deux Féeries: La Couronne de la mariée, Swanevit*. Vert. August Strindberg [*Le Songe*], J. Bucher en A. Wall [*Deux Féeries*]. Parijs: Stock, 1924.
- Suenens**, L.J. 'Het geheim van Pinksteren duurt voort.' *De ziel der volkeren*. Red. P. Gabriel Boutsen. Kasterlee: De Vroente; Breda: Desclée de Brouwer, 1958, 7-17.
- Suleiman**, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

- 'Transgression and the Avant-Garde: Bataille's 'Histoire de l'Œil' 1990. *On Bataille: Critical Essays*. Red. Leslie Anne Boldt-Irons. Albany, NY: SUNY Press, 1995, 313-333.
- Swerling**, Anthony. *Strindberg's Impact in France: 1920-1960*. Cambridge: Trinity Lane Press, 1971.
- Swift**, Elliott Clune. 'The Living Theatre.' Doctoraatsverhandeling. New York University, 1971.
- Tanakh**: *The Holy Scriptures: The New JPS Translation According to the Traditional Hebrew Text*. Philadelphia, PA: Jewish Publication Society, 1985.
- Taplin**, Oliver. 'Fifth-Century Tragedy and Comedy.' *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986): 163-174. Herdrukt in *Oxford Readings in Aristophanes*. Red. Erich Segal. Oxford: Oxford University Press, 1996, 9-28.
- Tasić**, Vladimir. *Mathematics and the Roots of Postmodern Thought*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Teichmann**, Klaus. *Der verwundete Körper: Zu Texten Heiner Müllers*. Freiburg: Burg- Verlag, 1986.
- Thévenin**, Paule. 'Entendre/voir/lire.' 1969. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*. Door P. Thévenin. Parijs: Seuil, 1993, 191-282.
- 'Une Musique de scène exemplaire.' 1966. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*. 46-56.
- Thiher**, Allen. 'Jacques Derrida's Reading of Artaud: 'La Parole soufflée' and 'La Clôture de la représentation.' *The French Review* 57.4 (1984): 503-508.
- Tiedemann**, Rolf. *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Tonelli**, Franco. *L'Esthétique de la cruauté: Étude des implications esthétiques du 'Théâtre de la Cruauté' d'Antonin Artaud*. Parijs: Nizet, 1972.
- Touchard**, Pierre-Aimé. 'Le théâtre français de 1918 jusqu'à nos jours.' *Histoire des spectacles*. Red. Guy Dumur. Encyclopédie de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1965, 1383-1404.
- Tourneur**, Cyril. *La Tragédie de la vengeance, suivi de la Tragédie de lathée*. Vert. Camille Cé en Henri Servajean. Collection de Littérature ancienne Française et Étrangère. Parijs: La renaissance du livre, 1925.
- Travers**, Seymour. *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies (1789-1914)*. New York: King's Crown Press, 1941.
- 'The Melodrama Satirized in Theatrical Parody.' *Modern Language Notes* 61 (1946): 299-305.
- Tretjakov**, Sergej. *Feld-Herren: Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlijn: Malik, 1931.
- Trotski**, Lev. *Literatuur en revolutie*. 1924. Vert. M. Wiebes en Y. Bloemen, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1982.
- Tytell**, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1997.
- Tzara**, Tristan. *Lampisteries, précédées des Sept manifestes dada*. Parijs: Pauvert, 1963.
- Übersfeld**, Anne. *Lire le théâtre*. Parijs: Éditions Sociales, 1978.
- Van Bendegem**, Jean Paul. *Inleiding tot de moderne logica en wetenschapsfilosofie*:

- Een terreinverkenning*. Brussel: VUBPRESS, 1991.
- Van den Berg**, Hubert F. en Walter **Fänders**. 'Life and Death of the Avant-Garde on the Battlefield of Rhetoric – and Beyond.' Ongepubliceerd typoscript gecommuniceerd door de auteurs. Gepresenteerd in Gent, colloquium *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- Van den Berg**, Hubert F. en Gillis J. **Dorleijn**. 'Avantgarde! Voorhoede? Ter inleiding.' *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Reds. H.F. Van den Berg en G.J. Dorleijn. Nijmegen: Vantilt, 2002, 5-15.
- Van den Dries**, Luk. 'De grenzen van de semiotiek.' *Verspeelde werkelijkheid: Verkenningen van theatraliteit*. Reds. L. Van den Dries, S. De Belder en K. Tachelet. Leuven: Van Halewyck, 2002, 21-38.
- 'Omtrent de opvoering: Een pragmasemiotische benadering van opvoeringsanalyse, getoetst aan enkele Heiner Müller-producties in Vlaanderen.' Doctoraatsverhandeling. Universitaire Instelling Antwerpen, 1991.
- Van der Sijde**, Nico. 'Derrida en Artaud: theater van de wreedheid.' *Het literaire experiment: Jacques Derrida over literatuur*. Amsterdam: Boom, 1998, 132-153.
- Van der Zalm**, Rob. *Ibsen op de planken: Een ensceneringsgeschiedenis van het werk van Henrik Ibsen in Nederland 1880-1995*. Amsterdam: International Theatre and Film Books, 1999.
- Vande Veire**, Frank. *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN, 2002.
- Van Dülmen**, Richard. *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. 1985. 2^{de}, herziene uitg. München: Beck, 1995.
- Van Dyck**, R. 'Dissociatieve stoornissen.' *Basisbegrippen*. Vol. 1 van *Handboek voor psychopathologie*. Reds. W. Vandereycken, C.A.L. Hoogduin en P.M.G. Emmelkamp. 2^{de}, herziene uitg. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum, 1994, 242-259.
- Veinstein**, André. *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Parijs: Flammarion, 1955.
- Vernois**, Paul, red. *Lonirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Parijs: Klincksieck, 1974.
- Vince**, R. W. 'Theatre History as an Academic Discipline.' *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Reds. T. Postlewait en B.A. McConachie. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1989, 1-18.
- 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.
- reds. *Artaud vivant*. Parijs: Nouvelles éditions Oswald, 1980.
- Vitrac**, Roger. *Théâtre*. 4 vols. Parijs: Gallimard, 1946-1964.
- Von Bayer**, Hans Christian. *Information: The New Language of Science*. 2003. Londen: Phoenix, 2004.

- Von Neumann**, John. 'First Draft Report on the EDVAC: 1945. *IEEE Annals of the History of Computing* 15.4 (1993): 27-75. <http://qss.stanford.edu/~godfrey/vonNeumann/vnedvac.pdf>.
- Walker**, Benjamin. *Gnosticism: Its History and Influence*. Wellingborough: Aquarian Press, 1983.
- Warin**, François. *Nietzsche et Bataille: La parodie à l'infini*. Philosophie d'aujourd'hui. Parijs: PUF, 1994.
- 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.
- Weiler**, Christel. 'Am Ende/Geschichte: Anmerkungen zur theatralen Historiographie und zur Zeitlichkeit theaterwissenschaftlicher Arbeit.' *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Reds. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch en C. Weiler. Recherchen 2. Berlijn: Theater der Zeit, 1999, 43-56.
- Weyembergh**, Maurice. 'De problematiek van het einde van de geschiedenis.' M. Weyembergh en M. Van den Bossche, reds. *Het einde van de geschiedenis? Over Francis Fukuyama en Peter Sloterdijk*. Nijmegen: SUN, 1993, 9-63.
- Williams**, David, red. *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Londen: Methuen, 1988.
- Wittgenstein**, Ludwig. *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*. 1956. Red. G.E.M. Anscombe, R. Rhees en G.H. von Wright. Vol. 6 van de *Werkausgabe*. 8 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Tractatus logico-philosophicus*. 1921. Vol. 1 van de *Werkausgabe*. 8 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Wolfram**, Stephen. *A New Kind of Science*. Champaign, IL: Wolfram Media, 2002.
- Woods**, Alan. 'Emphasizing the Avant-Garde: An Exploration in Theatre Historiography.' *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Reds. T. Postlewait en B.A. McConachie. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1989, 166-176.
- Woordenboek der Nederlandsche Taal** op cd-rom. Red. Instituut voor Nederlandse Lexicologie. Amsterdam: AND, 1999.
- Yourgrau**, Palle. *A World Without Time: The Forgotten Legacy of Gödel and Einstein*. Londen: Allen Lane, 2005.
- Zach**, Richard. 'Hilbert's Program.' *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2003 Edition)*. Red. E.N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2003/entries/hilbert-program/>
- Zimmermann**, Anja. *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper: 'Abject Art' vom Surrealismus bis zu den 'Culture Wars'*. Berlijn: Reimer, 2001.
- Žižek**, Slavoj. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. OCTOBER Books 10. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Short Circuits 1. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Zola**, Émile. *Le Naturalisme au théâtre: Les théories et les exemples*. 1889. 2^{de} uitg. Parijs: Fasquelle, 1907.

English Abstract

The Antitheatre of Antonin Artaud
An examination of esthetic transgression
Applied to the work of the Societas Raffaello Sanzio

What does it mean to transgress a law on the theatre stage? I distinguish two types of theatrical transgressions: represented or 'material' transgressions, which are part of the dramatic storyline, and scenical or 'formal' transgressions, which violate the laws of theatre itself.

In the first chapter I argue that the developments of 20th-century theatre, in particular the historical avant-garde, have made a clear distinction of these two types impossible. A material transgression is never enacted without the formal laws of staging also being infringed. The consequences of this phenomenon are surveyed by means of the so-called 'death-theory of the avant-garde' (Bürger, Foster, Mann).

In order to study theatrical transgression in its most extreme form, I focus on the work of avant-garde director and reformer Antonin Artaud. His theatrical designs and his writings aim at a generalization of theatrical transgression. The second chapter deals with methodological considerations. Chapters 3 and 4 provide a philosophical framework for the concept of generalized transgression, drawing on the philosophy of religion (gnosticism, sabbatianism, and other forms of antinomianism) and the philosophy of mathematics (self-referential paradoxes).

Chapters 5 to 7 explore three different aspects of Artaud's transposition of generalized transgression to the stage. In chapter 5, his notion of a "spectacle intégral" leads to an examination of the play *Les Cenci*. I argue that *Les Cenci* is a mannerist drama that forcefully avoids, through scenical transgressions, any moralistic or sentimental 'closure' of the violent dramatical events it represents. Chapter 6 studies Artaud's doctrine of catharsis. His contradictory ideas about the theatre as an instrument for social purification turn out to be closely linked to his fascination with Elizabethan revenge tragedy. Again, the mannerism of these plays is

crucial, because it helps to construct a 'philosophical theatre.' In this view, the 'Theatre of Cruelty' is not meant to diffuse a specific philosophical doctrine, but to teach a philosophical attitude that centers on the 'urge for truth.' In chapter 7, Artaud's theatrical designs and productions are used to complement the influential reading of his writings by Derrida. I show that Derrida's interpretation advocates a gnostic reading of Artaud that is incomplete. Artaud's uncountable parodies and appropriations of dramatical texts and theatrical conventions are rarely taken into account.

The last chapter analyses a case of a contemporary 'theatre of transgression,' namely the 'Tragedia Endogonidia' by the Italian company Società Raffaello Sanzio (directed by Romeo Castellucci).



De ginkgo-boom, ook wel eens Japanse notenboom of waaierboom genoemd, werd terecht een 'levend fossiel' genoemd (Charles Darwin, 1859): de soort bestond reeds toen de continenten nog niet gescheiden waren en (onder meer) bevolkt door de dinosauriërs. Als uitgestorven beschouwd werd de ginkgo 'herontdekt' in het Japan van de vroege achttiende eeuw en via de Verenigde Oost-Indische Compagnie opnieuw geïntroduceerd in Europa en Amerika. Het verbaast dus niet dat de ginkgo symbool staat voor levenskracht en flexibiliteit onder zeer verscheiden omstandigheden.

Aan (extracten van) de ginkgo worden sinds de zestiende eeuw in China allerlei geneeskundige kwaliteiten toegeschreven, het bevorderen van de bloedcirculatie bijvoorbeeld of van het geheugen, meer in het algemeen het stimuleren van de hersenactiviteit.

Het blad wordt traditioneel ook als bladlegger gebruikt, niet alleen uit esthetische overwegingen, maar omdat het schade aan boeken door ongedierte zou tegengaan.

De aantrekkelijke waaivorm van het blad heeft vele kunstenaars geïnspireerd in China en Japan, maar ook in de Art Nouveau-beweging bijvoorbeeld. Misschien het meest bekend is Johann Wolfgang Goethes pleidooi (1815) om in het tweelobbig blad eenheid in tweehed te zien, een ideaal van liefde op hoog niveau. Bij uitbreiding staat Ginkgo voor intellectuele gemeenschap, voor eenheid in kwaliteit, met respect voor de verscheidenheid in disciplines en uitdrukkingvormen.

Om al deze redenen heeft Academia Press Ginkgo gekozen voor haar aparte imprint, symbool voor haar engagement als *gatekeeper*. Dit label staat borg voor een hoogstaande wetenschappelijke kwaliteit en is het resultaat van een wetenschappelijke selectie- en opvolgingsprocedure (met onder andere externe peer review en begeleiding door de verantwoordelijke wetenschappelijke kwaliteitsbewaking van Academia Press). Het Ginkgo-fonds richt zich in eerste instantie op (Nederlandstalig) onderzoek in de menswetenschappen en de sociale wetenschappen. Onderzoekers worden bij deze uitgenodigd om hun voorstellen in te dienen volgens de procedure beschreven op www.academiapress.be.

Verschenen eerder in dit fonds:

B. Biebuyck, G. Buelens, K. De Moor, B. Keunen, G. Martens, D. Praet, A. Roose & W.M. Verbaal, *Negen muzen, tien geboden. Historische en methodologische gevalstudies over de interactie tussen literatuur en ethiek*, 2005.

Nathalie Gontier & Katrien Mondt, *De nieuwe taalwetenschappen. Dynamisch inter(- en trans)disciplinair taalonderzoek*, 2005.

Peter Tom Jones & Roger Jacobs, *Terra Incognita. Globalisering, ecologie en rechtvaardige duurzaamheid*, 2006. Tweede editie, 2007.

Isabelle Devos, *Allemaal beestjes. Mortaliteit en Morbiditeit in Vlaanderen, 18^{de}-20^{ste} eeuw*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2006.

Pieter Borghart, *In het spoor van Emile Zola. De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*, 2006.

Arthur Cools, Sabine Hillen, Vivian Liska & Erik Oger (reds), *De macht van de sirene. Kennis en verleiding in de moderniteit*, 2007.

Nele Bracke, *Een monument voor het land. Overheidsstatistiek in België 1795-1870*, 2008.

