

OVER DE BETEKENIS VAN ARTAUDS "THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ" EN HET BALINESE DANSTHEATER

Luc LAMBERECHTS

Antonin Artaud (1896-1948) kende omstreeks 1920 als acteur een schitterend theaterdebuut in Parijs, van 1923 tot 1932 werd hij ook in de cinematografische wereld enthousiast onthaald, tot hij zelf aan deze carrière verzaakte. Steeds dwingender werd het voor hem om de eigen theateropvattingen zowel te formuleren als te realiseren. De scenische verwezenlijkingen liepen op mislukkingen uit, de manifesten in verband met een Théâtre de la Cruauté en het Balinese theater — alle opgenomen in *Le Théâtre et son Double* (1938) — ontstonden tussen 1931 en 1936 en vormen nog steeds het uitgangspunt voor richtinggevende theatervernieuwingen (1). Met Brecht kan Artaud als essentieel keerpunt in de Westerse theaterrevolutie van onze eeuw beschouwd worden (2).

De eerste belangrijke poging om de fundamenteel nieuwe theateropvattingen te verwezenlijken gebeurde in het kader van de surrealistische beweging : tussen 1926 en 1930 bracht Artauds "Le Théâtre Alfred Jarry" nochtans slechts vier produkties en een geheel van acht opvoeringen. Toch beheerst reeds een fundamenteel concept — niet meer weg te denken uit het hedendaagse theatergebeuren — het hele opzet : "Ce que nous voulons, c'est (...) remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du spectacle intégral" (II, 34). Het eerste manifest van het "Théâtre de la Cruauté" ontspringt aan dezelfde fundamentele bezielheid : "Il y a une idée du spectacle intégral à faire renaître" (IV, 117).

Toen Artaud zijn theoretische manifesten schreef, kon hij als volledige "homme de théâtre" beschouwd worden : acteur en dramaturg, auteur en regisseur, decor- en kostuumontwerper. Een emotioneel bepaalde revolte richt zich vanuit de ervaring tegen de rationaliteit en de traditionele individuele psychologie die het geïnstitutionaliseerde Westerse en vooral Franse theater kenmerkten. Daartegenover plaatst Artaud een theater van de lichamelijkeheid, dat zich later als inspiratiebron voor The Living Theatre, Grotowski, Peter Brook en postmoderne stromingen zal uitwijzen. Hoewel Artauds concepten in zijn tijd als buitensporig werden afgewezen, betekenen ze nu een essentieel aspect van hedendaagse theatervernieuwingen. Of — zoals Heiner Müller deze uitstraling vatte — : "Wichtig ist bei Artaud, dass er eine grosse Störung ist. Er hat auf jeden Fall gestört : das naive Selbstverständnis von Theaterleuten und natürlich

auch von Autoren, die für das Theater schreiben. Und heute sind einige seiner Konzeptionen sehr gut zu aktualisieren" (3). Tevens gaat *Le Théâtre et son Double* veel verder dan het theater en zijn Artauds manifesten geenszins als technisch handboek te beschouwen. Veeleer situeert Artaud zijn theateropvattingen binnen een omvattende culturele visie die een integrale vernieuwing van mens en wereld beoogt (4). Dit betekent meteen dat een kritische skepsis geboden blijft tegenover een hedendaagse modieuze verheerlijking, waar de algemeen culturele implicaties niet tot hun recht komen.

Artauds visie ontstond in een tijd die gekenmerkt werd zowel door verstarung als door waarden crisis. In een duidelijke overeenkomst met het heden bestond het antwoord van de creatieve kunstenaar uit de afwijzing van verstarde tradities en een emotioneel geladen, tastend zoeken naar noodzakelijke vernieuwing. Vaak zijn Artauds geschriften een uiting van zijn ziekte en de beleefde psychische toestand : deze beschrijvingen groeien nochtans steeds weer uit tot beeld voor de Westerse samenleving. In die zin biedt *Le Théâtre et son Double* een analyse van een zieke, verzwakte beschaving en de remedies die Artaud voorstelt. Tegelijkertijd groeit het theater uit tot toevlucht voor het leven in een maatschappij waarin hij niet kon aarden (5). Theater vormt op deze wijze de laatste, ultieme mogelijkheid tot socialisatie.

Het traditionele Westerse theater verschijnt als symptoom voor de malaise waarin zich beschaving en maatschappij bevinden : een fundamentele vervreemding van het oorspronkelijke en werkelijke leven. Voor Artaud heeft zich het theater sinds de Renaissance steeds meer vervreemd van de concrete en psychische levensvoorwaarden. De aanspraak op representatie- en afbeeldingsfunctie onthult zich in de opeenvolgende ontwikkelingsfasen steeds duidelijker als schijnwaarde die op het einde van de negentiende eeuw nog toegespitst werd door een schrijnende beperking tot de individueel-psychologische problematiek. Niet deze probleemstellingen, wel de fenomenen van ontredde, verval en ineenstorting moeten tot stuwende impuls van de theaterontmoeting uitgroeien (6). Het ontbreken van deze negatieve krachten met positieve onthullingsfunctie verklaart volgens Artaud waarom noch een maatschappelijke groep, noch het tijdsbewuste individu zich als deel van een collectieve identiteit in het traditionele Westerse theater kan herkennen. Artaud wijst het representatiekarakter en de mimetische valentie van dit theater af als bedrog. Hij bestrijdt de waarde van psychologie en intrige, heeft felle kritiek op zowel repertoire als regieconcepten — of ze nu illusionistisch zijn of veristisch in de zin van Antoines vroegere vernieuwingen — en pleit voor de verbanning van een begrip geladen taal. Een

theater als oord voor ontspanning en vermaak wordt vanzelfsprekend eveneens vehement afgewezen.

Artaud was uiteraard niet de enige theatervernieuwer in wiens ogen het traditionele Westerse toneel geen genade kon vinden. Denken we slechts aan de haast gelijktijdige slogan van de jonge Brecht die het publiek van zijn jeugdstukken provoceerde met de aanmaning : "Glottz nicht so romantisch" — "zit niet zo romantisch te staarogen" — de ultieme kern van Brechts latere theaterconcept. Hoewel Artaud andere wegen bewandelde in zijn negatie van het traditionele theater, kadert zijn afwijzing van techniek en esthetische werking die met de kijkkastscène verbonden waren, binnen een groter geheel van Westerse theatervernieuwingen. De kijkkastscène betekende voor hem de architecturale vormgeving van twee gescheiden werelden die zonder werkelijke communicatiemogelijkheid tegenover elkaar stonden. Artaud beklemtoont hoe het publiek uit het traditionele theatergebouw wegvlucht volgens normen van sociale segregatie en stelt vast dat vooral de massa een toevlucht zoekt in film, music-hall en circus, waar een gezochte gewelddadige bevrediging gevonden wordt.

De kijkkastscène en de overeenkomstige *salle à l'italienne* vierden oorspronkelijk hoogtij als sociale uitdrukking van de absolute monarchie en haar stroef hiërarchisch geconcipeerde maatschappelijke ordening. Sinds het mercantilisme verwijderd zich de architecturale structuur van de theaterzaal steeds meer van de oorspronkelijke uitdrukking van een collectief beleefde theaterontmoeting. Met de sociale suprematie van de bourgeoisie in de loop van de negentiende eeuw verhinderde de structuur van dubbele scheiding in de *salle à l'italienne* elke mogelijkheid tot de beleving van een collectieve identiteit die trouwens ook in het overige maatschappelijk bestel was teloorgegaan. In tegenstelling tot het oorspronkelijke cultische theater werd de scenische wereld van de fictie streng gescheiden van de reële wereld in de toeschouwersruimte. Deze laatste werd op zijn beurt gesplitst in drie sociaal geconditioneerde werelden, zodat het theater niet langer uiting werd van een identiteit, maar wel van verregeaande scheidingen. Eén van de eerste reacties tegen deze nefaste ontwikkeling bracht in 1876 het Festspielhaus van Bayreuth, volgens de aanwijzingen van Richard Wagner geconcipeerd door de architect Brückwald. Later volgden de beide versies van Copeau's Théâtre du Vieux-Colombier (1919-1924), terwijl Max Reinhardt zowel in Berlijn als in Salzburg met andere vormen experimenteerde : het openluchttheater, de arena van het Grosses Schauspielhaus (1919), het circus als theaterplaats en het gebruik van draaiscène en "hanamichi" — de bloemenweg — uit het Kabuki-theater. Andere vernieuwers uit Duitsland

en Rusland zoals de jonge Piscator en Meyerhold beoogden met andere middelen eenzelfde doel : de creatie van een nieuwe eenheid die zowel de scheiding tussen scène en publieksruimte als de sociale segregatie in de toeschouwersruimte zelf ongedaan zou maken (7).

Bij Artaud mikt de vernieuwing van het zaalconcept met uitzonderlijke stringentie op de herbeleving van een oorspronkelijke mystieke cultusatmosfeer in de overkoepelende eenheid van de theaterontmoeting. Dit behelst meteen een opheffing van de artificiële scheidingsgrens tussen speel- en toeschouwersruimte en een onmiddellijke betrokkenheid van het publiek met het scènische gebeuren. Niet alleen de kloof tussen een eenheidspubliek en de acteurs moet worden overbrugd : essentieel is de directe verbinding van het hele theatergebeuren met het werkelijke leven en het menselijk bestaan in zijn diepste psychische dimensies. In tegenstelling tot het conventionele theater of de arena-vorm moet de speelruimte de toeschouwersruimte rondom insluiten, waardoor het publiek zich als integrerend deel van de handeling zou ervaren. De toeschouwer bevindt zich in het midden en het theaterspektakel vindt rondom hem en in hem zelf plaats. Dit 'spectacle tournant' heft in essentie zowel scène als publieksruimte op : beide worden vervangen door een eenheidsplaats met sacraal-cultische werking. Onder invloed van het oosterse toneel — in dit geval de Nô-voorstelling — wordt de actie gesitueerd in de vier hoeken van de zaal, die met de vier windstreken overeenstemmen. Rondom in de hoogte zijn gaanderijen aangebracht die de spelers toelaten zich snel van de ene plaats naar de andere te begeven. Bovendien ontstaan er perspectieven in hoogte en diepte : de actie speelt zich af op alle verdiepingen en in alle richtingen en absorbeert de toeschouwer volledig.

"L'Art n'est pas l'imitation de la vie" (IV, 310) : het theater van de wreedheid wil geen afbeelding of representatie van het leven zijn, maar wel het leven zelf. In de mate dat het bestaan als uiting van een transcendent principe beschouwd kan worden, moet het theater met deze transcendentie communiceren. Consequent leidt deze opvatting naar de afwijzing van het teksttheater waar regisseurs en acteurs hoofdzakelijk de tekst van een auteur opnieuw creëren, d.w.z. representeren en afbeelden. Alle historische verschillen in acht genomen, is Artauds weigering van het toenmalige teksttheater en de afbeeldingsfunctie in de Westerse cultuur vergelijkbaar met de standpunten die zowel Heiner Müller met betrekking tot de tekst als Robert Wilson met betrekking tot de encenering in onze tijd hebben ingenomen : een compromisloze afwijzing van herkenning- en illustratiefuncties. Reeds in de teksten in verband met het Theater Jarry verduidelijkt Artaud : "Le théâtre Jarry a été créé en réaction contre le théâtre,

et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture" (II,33). Heiner Müller verklaarde in 1975 : "Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant" (8). Bij Artaud werd deze visie nog dwingender naarmate hij zich bewust werd van de onmacht van het begripsgeladen woord om een werkelijke communicatie op het toneel te verwezenlijken. Deze afwijzing van de rationele taal is bij hem het resultaat van een ontwikkeling (9). Als acteur toonde hij oorspronkelijk een grote waardering voor het woord, maar de experimenten in het Théâtre Jarry vervangen de bevoorrechte plaats van de tekst door de heerschappij van de regie. In een volgende fase hecht hij aan de woorden de valentie van een droomwereld : "donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves" (IV,112). Tenslotte wordt de desintegratie van de taal zelf nagestreefd (V,75). Deze evolutie staat in het teken van het verzet tegen de logos die de onmiddellijke transcendente werking van de encensering verhindert.

In het traditionele drama bleek de dialoog de richtinggevende kracht om de handeling naar een doel te stuwen. Tegelijkertijd realiseerde zich in de dialoogstructuur een psychologische ontwikkeling van de personages en een evolutie in de tussenmenselijke verhoudingen. Sinds de Franse klassieke periode en de Europese Verlichting stond — in het spoor van de herontdekte poëtica van Aristoteles en van de opvattingen van Descartes en Boileau — de logos centraal. De begeleidingsfenomenen waren de afbeeldingsfunctie van het theater en de mimetische eis van "natuurlijkheid" als schijn van waarheid. Tegen deze logos en de representatiefunctie, zoals beide zich in de taal verwezenlijken, brengt Artaud een andere opvatting naar voren : "briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre" (IV,18). Over het traditionele theater stelt hij vast : "Cette obstination à faire dialoguer les personnes sur ... des impulsions d'ordre strictement psychologique..., cette obstination est cause que le théâtre a perdu sa véritable raison d'être et qu'on en est à souhaiter un silence" (IV,142). Maar bij deze stilte blijft het niet. Onder invloed van het Oosterse toneel, vooral het Balinees danstheater — we komen hierop uitvoeriger terug — zal Artaud de rationeel gerichte overtuigingsstrategieën van het Westerse toneel door een magisch-cultische werking vervangen. In de eerste plaats wordt deze rituele uitstraling bereikt door de muzikale valentie van de woorden, die zich richt tot het onbewuste, tot het gevoel, tot de verborgen diepste emoties van de mens : "Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive, puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient" (IV,143).

Volgens Artaud is de dictatuur van het begripsgeladen woord een typisch Westers en Latijns verschijnsel. De taalskepsis die Artaud vertegenwoordigt zal — vanuit een dadaïstisch resp. surrealistisch uitgangspunt — tenslotte uitmonden in de behandeling van de taal als object. Het principe van de concrete en fysieke taal is als inspiratiebron trouwens niet weg te denken uit het zgn. absurd theater dat vroeger ook wel eens als "metalogisch toneel" gekarakteriseerd werd (10). Zowel de taalopvattingen van Eugène Ionesco, Samuel Beckett of Wolfgang Hildesheimer vertonen een duidelijke verwantschap met Artaud. Wat in het theater van de wreedheid als "vles van het woord" optreedt, groeit uit tot materiële lichamelijkheid, tot hiëroglief, tot gebaar. Reeds op deze wijze worden de personages — zoals later bij Jean Genet en verder in het postmoderne theater — tot emotioneel geladen metafoor van wat ze moeten voorstellen. Al deze aspecten belichten tevens de ongegrondheid van Jacques Derrida's ten onrechte geformuleerde these, als zou Artaud het absurd theater geenszins beïnvloed hebben (11).

De muzikale en lichamelijke waarde van het woord wordt bij Artaud geïntegreerd in het concept van het "spectacle intégral". Tegenover een tijd die als chaotisch ervaren wordt, wil hij op deze wijze nieuwe mythen creëren om met de vooropgestelde transcendentie te communiceren en de kunst uit het getto van vermeende autonomie te bevrijden. In tegenstelling tot Wagners "Gesamtkunstwerk" staan bij Artaud nochtans de "dissonances" (IV,150) centraal die in vergelijking met het traditionele theater als wanklanken verschijnen. Anders dan bij Reinhardt of Meyerhold, die in de jaren twintig van onze eeuw eveneens een "spectacle total" nastreefden, brengt Artauds dissonante "langage de la scène" een metafysische wreedheid tot uiting. Middel daartoe is de dissonante verbinding van taal als muziek, lichamelijkheid met grote pantomimische en ritmische inbreng, mythisch geörienteerde kostumering, psychisch doordringende belichting en cultisch geconcipieerde maskers.

Wil de complexe "langage de la scène" de communicatie met een transcendente wreedheid tot stand brengen, dan vindt deze "cruauté" bij Artaud haar oorsprong in de kwelling van het bestaan. Het theater functioneert immers ook als projectie van het innerlijke leven. In *L'Ombilic des Limbes*, een tekst uit 1925, stelt Artaud uitdrukkelijk dat hij geen werken wil laten zien, maar wel zijn geest. Deze psyche was toen reeds getekend door fysiek leed : ziekte en pijn werden voortdurend geprojecteerd op het mentale leven (12), van 1937 tot 1946 verbleef hij in psychiatrische instellingen. Enkele jaren voor zijn dood schreef Artaud : "J'ai perdu la santé depuis l'âge de 19 ans /j'en ai 52/ et à moins d'un miracle/ il n'y a pas de chance que je la retrouve jamais." Een andere uitspraak

luit lakonisch : "Il ne reste rien que d'être malade quand on a perdu la santé" (13). Geenszins kan het hier de bedoeling zijn om de oorsprong van Artauds theaterconcepten zonder meer tot een ziek lichaam of een geteisterde geest te herleiden. De intense beleving van de waardenkrisis in de Westerse beschaving en van de eigen ziekte die beide tot het "théâtre de la cruauté" leiden, verschijnen veeleer als eminent cultureel gegeven dat op psychisch overleven gericht is. De cultuurwetenschap kwam recent tot het inzicht : "Die Entstehung und Entwicklung der Kultur bestimmt, ist die des psychischen Überlebens, der Überwindung der existentiellen Angst, ja sogar deren Umkehrung zu einem positiven Lebensfaktor" (14). Als wortel voor cultuur wordt in deze samenhang vaak naar psychosen verwezen. Samen met het primordiale verlies van de oorspronkelijke geborgenheid in het oerwoud en met het ontstaan van menselijke verticaliteit vormen psychosen haast archetypische en extreme uitdrukkingen van menselijke angstervaringen die door de culturele creatie kunnen overwonnen worden (15).

Vanuit deze achtergrond is Artauds belangstelling voor Georg Büchners *Woyzeck* als voorloper van een "théâtre de la cruauté" te verklaren. Na de mislukking van het Theater Jarry zal hij — in 1932 — tevergeefs alles in het werk stellen om Büchners anomisch drama te regisseren. Geboeid door een geniale tekst over een psychisch en sociaal volledig uitgebuide vertegenwoordiger van de vierde stand in de eerste helft van de 19e eeuw beklemtoont Artaud : "Rien actuellement parmi le théâtre existant, déjà écrit, ne me paraît plus urgent que de jouer cette pièce-là" (III,229). Büchners tekst kadert volledig in Artauds afwijzing van het traditionele teksttheater en in de opvattingen over een theater van de wreedheid : "Ne considérez que le son douloureusement humain de cette pièce, les échos comme de cris dans un souterrain ou en rêve" (16).

De wreedheid van Büchners *Woyzeck*-fragmenten ontspringt aan een compromisloze weergave van de Biedermeier-tijd. De kritische onthulling van reactionaire maatschappelijke schijnwaarden toont hoe een oorspronkelijk kritisch idealisme in de praktijk tot apologie van bestaande bezit- en machtstoestanden gecorrumpeerd werd (17). In het licht van de eerste politieke pamfletten en de onderdrukkende tijdsomstandigheden kan Büchners schrijven als levensnoodzakelijkheid geïnterpreteerd worden om een agressie tegen de uitgeholde beschaving in culturele creatie om te zetten. In veel hogere mate en vanuit een verschillende uitgangssituatie kan hetzelfde gelden voor de werken van de Franse auteur en filosoof die in het spoor van Apollinaire door de surrealisten herontdekt werd : de Sade. Sade weerlegde de eigen tijd en de Verlichting steeds weer met hun eigen argumenten. Uitgangspunt was een natuurconcept, dat zijn gelijkenis vindt

in het sexuele. Waar Artaud in de ervaring van het lijden uitging van de overtuiging : "tout ce qui agit est une cruauté", stelde Sade voorop dat de natuur eeuwig bestaat en haar bewegingskrachten in zichzelf draagt. Deze natuur is fundamenteel wreed in de principes van ontstaan, vergaan en vernietiging als voorwaarde voor een nieuwe creatie. Juist vanuit deze visie wil Artaud zijn nieuw theater ontwerpen : "Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême, que le théâtre doit se renouveler" (IV,102).

Beelden en klanken raken het psychisch organisme van de toeschouwers, hallucinaties en angstbeelden schakelen de logos uit : er ontstaat een ontologische wreedheid die gebonden is aan de pijn om te bestaan. Toch gaat Artauds doel verder : uiteindelijk beoogt hij een vitale vernieuwing van de volledige mens, die hij in zijn biologisch bestaan niet voor zichzelf kon verwezenlijken. Deze drang naar vernieuwing over een openbaring van de wreedheid heen verbindt Artauds concept met de impuls tot vernieuwing die ook het expressionisme kenmerkte. Middel daartoe is de katharsis als therapie voor het psychische. Massaschouwspelen over afkeerwekkende misdaden — het incestmotief is hier een konstante — willen hart en zenuwen van de toeschouwer als "l'homme total" (IV,147) raken, die een onuitwisbare "expérience intérieure" moet beleven. Deze katharsis omschrijft Artaud op fysieke wijze : "vider collectivement des abcès" (IV,38). Geen fobos en eleos noch een verburgerlijkt "Furcht und Mitleid", wel een fundamenteel geloof in de vernieuwende en reinigende invloed van het theater op mens en beschaving; "Je crois que le théâtre utilisé dans un sens supérieur et le plus difficile possible a la force d'influer sur l'aspect et sur la formation des choses" (IV,95). Kernachtig vatte Peter Weiss de katharsis-gerichte functie van dit "théâtre de la cruauté" : "Da war Antonin Artaud... Er ersann sich ein Theater der Grausamkeit, und damit meinte er ein Theater, in dem das Publikum psychischen Schockwirkungen ausgesetzt werden sollte" (18).

De plaats van representatie en afbeelding wordt ingenomen door magie als middel om de materie te transcenderen en een metafysische eenheid van het concrete en het abstracte te verwezenlijken. Impliciet richt zich dit magische ook tegen de wortels van de Westerse theatercultuur. Niet de Dionyzos-kultus met zijn anarchistische aspecten staat als inspiratiebron centraal, wel het Balinees danstheater met zijn haast mathematische beheersing van de semiotische theatersystemen.

De invloed van het Oosterse toneel op recente ontwikkelingen van het Westerse theater (19) kadert in eenzelfde samenhang die hier aan de hand van de evolutie van speel- en theatterruimte belicht werd. Onder impuls van

symbolistische strekkingen werd reeds de Ier W.B. Yeats door de mogelijkheden geboeid die de uitdrukkingdans van het Nô-theater bood. Voor hem groeide Nô uit tot voorbeeld van een toneelgebeuren dat niet de realiteit afbeeldde, maar wel de innerlijke wereld van de geest materieel realiseerde. Valt hier de overeenkomst op met de betekenis die het Balinees theater voor Artaud verkreeg, dan kan als achtergrond tevens verwezen worden naar de invloed van het Oosterse toneel op de theaterconcepten van Benjamin Britten, Max Reinhardt, Meyerhold, Bertolt Brecht en de Franse innovaties uit de eerste helft van onze eeuw. Vanzelfsprekend was het niet Paul Claudel die voor Artauds entourage belangrijk werd. Veeleer situeert zich de inspiratiebron van het Oosterse toneel voor Artaud op een weg die van Jacques Copeau over de "Cartel-beweging" en Jean-Louis Barrault tot in de eigen tijd leidt met het Théâtre du Soleil van Ariane Mnouchkine.

Voor Artaud werd vooral de "Cartel-beweging" met Louis Jouvet en Charles Dullin belangrijk (20). Reeds in 1921 introduceerde Firmin Gémier, een bewonderaar van het Japanse theater, Artaud bij Charles Dullin en diens Théâtre de l'Atelier. Later kwam Artaud in contact met Jean-Louis Barrault en vooral Etienne Décroux die beiden werkten aan de vervolmaking van de "taal van het lichaam". In deze omgeving vond Artaud de bevestiging van zijn opvattingen over de betekenis van lichamelijke dans als communicatiemedium in het theater.

Reeds de jonge Artaud kwam diep onder de indruk van een Cambodianaans dansspektakel dat hij in 1922 voor de gereconstrueerde Angkor-tempel in Marseille bijwoonde. In 1931 bracht dan het Balinees theater op de Koloniale Tentoonstelling in Parijs de werkelijke revelatie: "le théâtre est oriental". Tegenover het psychologisch gerichte Westerse theater, met zijn discursieve logos en zijn rationeel taalgebruik, verschijnt het Balinees theater en zijn magische wereld als "zuiver theater": "un théâtre à l'état pur". In de veelheid van theatermiddelen ontwaart hij een nieuwe taal van de tekens, die hallucinatie en angst opwekt. De versmelting van volksgebondenheid en onstoffelijkheid, die tot concrete weergave van het magisch-mythische uitgroeit, brengt de psyche van de toeschouwer in onmiddellijke verbinding met de metafysische dimensie. Dans- en speelruimte fungeren als een werkelijke "espace à remplir" — een "empty space" (Peter Brook) die door de mathematische exactheid van een ritueel gevuld wordt. Berekenende opeenvolgingen van tekens wekken bij het publiek trances op: "à travers leurs dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisé, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et

non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés" (IV,65). Hetzelfde opstel *Sur le théâtre balinais* (1931) stelt vast : "Ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif" (IV,65-66).

Verbinding en opeenvolging van deze hiërogliefen gebeuren in de enscenering als "une anarchie qui s'organise" (IV,62). Als organiserend principe verschijnt niet de tekst of de dramaturg, wel de regisseur als werkelijke "metteur en scène", als meester van heilige ceremonieën, als "maître de cérémonie sacrée" (IV,72). Onder uitschakeling van elk toeval ontstaat een rituele handeling, een "action magique". De realisatie van deze langage de la scène wijst aan de acteur de rol toe van neutraal en uitvoerend element. Gebaseerd op lichamelijke en ademhaling ontstaat een emotionele taal van de zintuigen als projectie van een innerlijke wereld. De taal als muzikaal dissonante transcriptie versmelt met hiërogliefisch geconcipieerde kostumering en maskers die symbolische waarde in de zin van de wreedheid bezitten. Deze symbolen worden steeds verdubbeld en verveelvoudigd door impulsief werkende gebaren, houdingen en klanken die alle tot metaforen uitgroeien. Hoewel Artaud machinerie en technische snuffjes afwees, maakt hij een belangrijke uitzondering voor lichteffecten die de psychische uitstraling van het Balinees theater aanvullen. Ongewone vibraties — zowel lichamelijk, visueel als akoestisch — worden ondersteund door rekwisieten en reusachtige ledepoppen. Het geheel van de langage de la scène noopt de toeschouwer tot fysieke en psychische participatie : "Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre." (IV,18).

Artauds ervaring van het Balinees danstheater werd bepaald door de afwijzing van het traditionele Westerse toneel. Dit betekent dat deze ervaring als beleving van subjectieve affiniteit verschijnt : intuïtief en emotioneel poogt hij de alteriteit als vreemdheid te overwinnen, gelijktijdig blijft hij geconditioneerd — zowel negatief door de afwijzing van de eigen traditionele culturele code, als positief door de invloed die de nieuwe Westerse culturele codes van symbolisme, surrealisme en expressionisme uitoefenden.

De problematiek die met de affinitieve beleving ontstaat, wordt duidelijk zodra men de eigenaard van het Balinees theater — ditmaal niet gebonden door het perspectief van Artaud — poogt te vatten (21). Het Balinees danstheater is zeer eng met het dagelijks leven verbonden. De acteurs zijn niet echt professioneel, maar worden gerecruteerd uit gewone boeren, handwerkers en jonge meisjes. Hoewel ze allen een andere beroepsbezigheid hebben, worden ze toch

sinds hun jeugd voor de voorstelling opgeleid, zodat zowel neutraliteit als perfectie kan nagestreefd worden. Het Balinees theater is de uitdrukking van een universum dat bestaat uit demonische krachten die het menselijke leven bepalen. Zijn oorsprong gaat terug op oeroude cultische dansen als expressie van offers, gebeden en exorcisme. Gesitueerd in een gesloten religieus en sociaal systeem, weerspiegelt dit theater een collectieve identiteit die gewaarborgd blijft door de fundamenteel metafysische angst voor goden en demonen. Geen teksten bepalen de handeling, wel schetsen van scenario's, die door de spelleider als meester van de heilige ceremonieën gebruikt worden. Op deze wijze ontstaat een werkelijke "anarchie qui s'organise": de spelleider kiest de scènes, hij bepaalt het gedetailleerde verloop en de volgorde evenals de muziek die het orkest tijdens de voorstelling zal spelen. Muziek vervult een belangrijke rol in het Balinees danstheater: het gamelan-orkest bestaat hoofdzakelijk uit slagwerk en kan tot 65 instrumenten omvatten. Deze muziek oefent een sterk hypnotiserende werking uit en verhoogt de sensibiliteit van de toeschouwers die in extase gebracht worden. Bovendien fungeert dit sonoor element als ondersteuning voor de acteur-dansers bij de bewegingen en de gestisch-mimische expressie. De overkoepelende rituele en mystisch-magische dimensie verenigt dansers, musici en publiek in een hogere eenheid.

De eigen aard van de gebruikte tekensystemen heeft bijgevolg niet tot doel een nieuwe betekenis te creëren: veeleer worden de betekenissen gereproduceerd die in de mythisch-kultische wereld bevat zijn. Dit gebeurt door de mythische betekenissen als realiteit te evoceren (22).

De magische valentie van het Balinees danstheater stemt in hoge mate overeen met Artauds visie. De beleving van dit theater bracht voor hem het antwoord hoe de communicatie met een metafysische wreedheid als levensprincipe concreet op de scène kon gematerialiseerd worden. Toch ontbreekt het contrasterende begrip of de beleving van een grenswaardenpositie, die in de huidige cultuurwetenschap als voorwaarden voor een objectief interculturele beleving gelden (23). Vanuit subjectieve basis ontstaat bij Artaud veeleer een "versmelting van horizonten" (24) in een beleving van affiniteit: de verbinding van een vernieuwde Westerse katharsis met Oosterse magie is hier het treffendste voorbeeld. Deze horizontversmelting van twee volledig verschillende culturele codes blijft nochtans problematisch. Terwijl het Balinees theater zijn kracht put uit de vermelde religieuze en sociale eenheidsstructuur als waarborg voor een collectieve identiteit, stelt Artaud zelf vast dat deze dimensies in het Westen verloren zijn gegaan. De vraag blijft of in zulke samenhang het gebruik van de door het Oosterse toneel geïnspireerde theatertekens een nieuwe Westerse

collectieve identiteit tot stand kan brengen en naar de evocatie van een mythische betekenis als Westerse realiteit kan leiden.

Het magische, waarop heel het Balinees theater berust, kan omschreven worden als een reeks van handelingen met een praktische nuttigheidswaarde. Telkens wanneer de mens zich bewust wordt van de ontoereikendheid van zijn rationele kennis wordt dit magische als middel voor een doel gebruikt. De realisering van het magische wordt mogelijk gemaakt door een geheel van handelingen en regels dat als ritus kan bestempeld worden. De tekens, waaruit deze handelingen en regels bestaan, verwijzen niet alleen naar een betekenis, maar vormen tevens het betekende zelf : ze zijn wat ze betekenen (25).

Wanneer de religieuze en sociale eenheidsstructuur in haar dwingende coherentie niet langer aanwezig is, treedt een functieverandering van deze tekens op : het rituele teken wordt tot theateraal teken met connotaties van het artificiële. Artauds overname van de Balinese tekensystemen is aan deze functie-verandering onderworpen, ook daar waar de traditionele Westerse culturele code afgewezen wordt. Wat blijft is een theater dat niet vanuit een collectieve identiteit ontstaan is, maar deze juist opnieuw tot stand wil brengen. In tegenstelling tot de rituele magie van het Balinees danstheater kan Artauds theater dus niet onmiddellijk op de concrete praxis van het menselijke leven inwerken. In zijn relatieve onmacht moet zich de werking van Artauds theater noodgedwongen beperken tot een vorm van bewustmaking die verborgen psychische krachten in de mens opnieuw kan opwekken. Voorwaarde hiertoe is de niet unaniem aanvaarde vooropstelling van universele betekenissen die in het onbewuste van de mens latent zouden aanwezig zijn zonder binding aan een specifieke culturele code. Waar in deze bijdrage naar het belang van psychosen verwezen werd voor de culturele creatie, zijn deze psychosen niet als betekenissen op te vatten, maar wel als stimulerend proces voor innoverende concepten in de overwinning van angst. De realisering van het archetypische lijkt ook hier aan specifieke culturele codes gebonden.

Zelfs indien de postmoderne these over de interculturele geaardheid van de wereld aanvaard wordt, blijkt het — juist wegens de artificialiteit van het theaterale teken — onmogelijk om de valentie van de rituele tekens en hun magische dimensie binnen de Westerse culturele code als realiteit te evoceren. In zijn geheel en in zijn diepste consequenties verschijnt Artauds theaterconcept noodgedwongen als een "théâtre impossible" (26). De uitstraling van Artauds virtuele revolutie heeft nochtans in de afzonderlijke facetten van dit theater van de wreedheid de theaterconcepten na Artaud in een mate bepaald die nauwelijks

nog te evalueren valt. Van het absurd theater over happening, Living Theatre, Grotowski, Peter Weiss, Peter Brook en Ariane Mnouchkine tot het hedendaagse theater van de objecten en het postmodernisme overheerst de inspirerende vernieuwing die de afzonderlijke elementen van Artauds theater van de weerdheid en zijn langage de la scène fundamenteel bepaald heeft.

NOTEN :

- (1) geciteerd wordt uit : A. Artaud : *Oeuvres complètes*, Parijs, 1964, Band (Romeins), pagina (bijv. : II, 34=2e band, p. 34).
- (2) Vgl. L. Lamberechts : Artaud, Brecht en het moderne drama, in : *De Vlaamse Gids*, 1967/8, 346-361 en G. Scarpetta : Brecht et Artaud, in : *La Nouvelle Critique*, juni 1969.
- (3) H. Müller : *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt/M., 1986, 45.
- (4) Vgl. A. Virmaux : *Antonin Artaud et le théâtre*, Parijs, 1970, 235.
- (5) D. André-Carraz : *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Parijs, 1973, 65.
- (6) Vgl. E. Fischer-Lichte : Die Wirksamkeit theatralischer Zeichen. Überlegungen zur Theaterkonzeption Antonin Artauds, in : *Maske und Kothurn* 27, 1981, 2-3, 109.
- (7) Vgl. o.a. : D. Bablet : La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle, in : D. Bablet en J. Jacquot (Eds.) : *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Parijs, 1978(2), 13-25.
- (8) H. Müller, o.c., 18.
- (9) A. Virmaux, o.c., 90-99.
- (10) P. Fischer : Versuch über das scheinbar absurde Theater, in : *Merkur* 203, 1965, 151-163.
- (11) J. Derrida : Le théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation, in : *Critique*, 230, 1966, vooral 609-618.
- (12) Vgl. T. Tzara, in : *Les Lettres françaises*, 201, 25-3-1948 : "Dans l'oeuvre d'Antonin Artaud, de ses débuts à sa fin, il y a une persistante continuité, c'est celle de la douleur corporelle projetée sur la vie mentale". Vgl. ook het hoofdstuk "La Souffrance" in : A. Virmaux, o.c., 19-21.
- (13) Geciteerd volgens D. André-Carraz, o.c., 117.
- (14) I. Bystrina : *Semiotik der Kultur*, Tübingen, 1989, 231.
- (15) Vgl. idem, 253-255.
- (16) Vgl. A. Virmaux, o.c., 93 e.v. en 111.
- (17) Vgl. L. Lamberechts : Zur sozialen Grundlage der Idealismuskritik in Georg Büchners "Woyzeck", in : L. Lamberechts en J. Nowé (Eds.) : *Bild-Sprache. Texte zwischen Dichten und Denken*, Leuven, 1990, 109-121.
- (18) P. Weiss : Avantgarde-Film, in : *Akzente* 1963/2, 305. Voor de uitstraling van Artauds theateropvattingen op het richtinggevende stuk van Peter Weiss : *Marat-Sade* : vgl. L. Lamberechts : Peter Weiss' Marat-Drama. Eine strukturelle Betrachtung, in : *Studia Germanica Gandensia*, 1968/X, 133-151.

- (19) Vgl. Sang-Kyong Lee : *Nô und europäisches Theater*, Frankfurt/M., 1983.
- (20) Vgl. Sang-Kyong Lee : Antonin Artaud und das balinesische Theater, in : *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58, 1984/3, 351-368.
- (21) Voor een beschrijving van het Balinees theater : vgl. idem, 354-356 en 363.
- (22) E. Fischer-Lichte, o.c., 114.
- (23) Vgl. bijv. E. Scheffele : Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens, in : A. Wierlacher (Ed.) : *Das Fremde und das Eigene*, München, 1985, 29 e.v.
- (24) Voor dit begrip : vgl. H.G. Gadamer : *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1965 (2), 289, 365, 368.
- (25) Vgl. E. Fischer-Lichte, o.c., 110-112.
- (26) Vgl. P. Thévenin : L'Impossible Théâtre d'Antonin Artaud, in : *Théâtre en Europe*, 1986/9, 45-48.