

## SHAKESPEARE EN ARTAUD

Jozef DE VOS

In de Europese cultuur- en theatergeschiedenis is Shakespeare niet alleen een voortdurende krachtbron geweest waar nieuwe impulsen van uitgingen, maar tevens een kristallisatiepunt voor velerlei revolutionaire ideeën. Zowat alle grote theatermakers voelen de behoefte om hun opvattingen a.h.w. te confronteren met het oeuvre van Shakespeare. Zo las Brecht b.v. vanuit zijn visie op theater en maatschappij Shakespeares *Hamlet* vooral als een politiek stuk, waarin de jonge, revolutionaire maar onpraktische intellectueel ten onder gaat in een feodale wereld. Of — om een voorbeeld uit onze eigen theatergeschiedenis aan te halen — zo stak Lode Geysen met het Vlaamse Volkstoneel *Julius Caesar* in een moderne, expressionistische vorm, waarbij de algehele interpretatie een weerspiegeling werd van de politieke chaos van de jaren dertig.

Het is dus niet verwonderlijk dat ook Antonin Artauds denkbeelden de moderne omgang met Shakespeare niet onberoerd gelaten hebben. Tal van produkties, gekenmerkt door rituele elementen in de vormgeving, waren wellicht niet denkbaar zonder de invloed van Artaud.

Het verband tussen Shakespeare en Artaud is nochtans niet vanzelfsprekend. Definieert *Hamlet* de taak van de toneelspelers immers niet als "to hold the mirror up to Nature" ? Het theater als een verhelderende spiegel, dus. Voor Artaud is het theater daarentegen een realiteit, die door middel van magische krachten diepe, onderbewuste, nog niet verwoorde emotie op de toeschouwer overdraagt.(1) In zijn ogen is Shakespeare een exponent van een theater dat de leugen en de illusie cultiveert. Sedert de Renaissance, aldus Artaud, zijn wij gewoon geraakt aan een theater dat louter descriptief en psychologiserend is. Bovendien is het publiek daarbij afgescheiden van het spektakel.

Shakespeare lui-même est responsable de cette aberration et de cette déchéance, de cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus.

Si dans Shakespeare l'homme a parfois la préoccupation de ce qui le dépasse, il s'agit toujours en définitive des conséquences de cette préoccupation dans l'homme, c'est-à-dire de la psychologie.(2)

Shakespeare is dus mede verantwoordelijk, aldus Artaud, voor de scheiding tussen kunst en leven, tussen toneel en publiek. Het is niet onmogelijk dat dit oordeel van Artaud veeleer beïnvloed was door de realistische en op karakterontleding ingestelde opvoeringstraditie van Shakespeare. Op andere plaatsen in *Le Théâtre et son Double* verwijst hij immers naar het Elizabethaanse drama en vindt er trouwens stimulerende voorbeelden zoals John Fords *Tis Pity She's a Whore* b.v. In zijn opstel waarin hij de vergelijking maakt tussen de pest en het theater, zegt hij dat dit gruwzame stuk een voorbeeld is van elementair theater waarin "een soort vreemde zon" schijnt, "une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal".(3)

In het licht van Artauds afwijzing van Shakespeare, lijkt het merkwaardig dat het werk van de Engelse Bard, althans in het theater, toch nieuwe impulsen heeft gekregen, die onmiskenbaar door Artaud geïnspireerd waren. Het is vooral Peter Brook die zowel een groot Shakespeare-regisseur als een hedendaags denker van het theater is, die heel bewust zijn werk heeft laten bevruchten door de Artaud-ideeën. Met de Royal Shakespeare Company vormde hij in 1963 een experimentele groep van twaalf acteurs die intensief onderzoek deden naar de mogelijkheden van het "Theatre of Cruelty". Hoewel het niet de bedoeling kon zijn Artauds denkbeelden exact in de praktijk om te zetten, was de inspiratiebron van het experiment en de geest waarin gewerkt werd, duidelijk die van de man naar wie de workshop genoemd werd. De frase "theatre of cruelty" wees in het algemeen op directheid en intensiteit van expressie, op een theater van de zintuigen, van niet-verbale, fysieke expressie, op het gebruik van schokeffecten. De LAMDA (Londen Academy of Music en Dramatic Art) stelde zijn theater in Earl's Court ter beschikking. In hun experimenten onderzochten Brook en zijn acteurs hoe zij communicatie konden verwezenlijken en hoe zij ideeën en emoties tot leven konden brengen zonder het medium van de taal.(4) In hun eerste publiek optreden bracht de groep o.m. de surrealistische schets *A Spurt of Blood* in de originele tekst en in een versie grotendeels bestaande uit allerlei kreten. Het programma dat ook een korte *Hamlet*-variatie bevatte van Charles Marowitz, bestond volgens Brook zelf uit "shots in the dark" waarmee men de theatertaal exploreerde. Ingaande tegen de Stanislavski-praktijk gericht op "through-lines" en op consistente karakterontwikkeling, beoogden Brook en Marowitz een discontinue acteerstijl en een vocale en lichamelijke expressiviteit die de tekst, de subtekst en zijn psychologische implicaties ver overschreed.(5)

Het "Theatre of Cruelty" seizoen was een radicaal experiment. Maar reeds in 1955 had Brook met zijn *Titus Andronicus* een productie gerealiseerd die zijn

sterke verwantschap met Artaud reveleerde. *Titus Andronicus*, Shakespeares Senecaanse "blood and horror tragedy", die tot dan toe vrijwel afwezig was geweest in het theaterrepertoire, werd door deze encensering a.h.w. herontdekt. In *The Empty Space* schreef Brook later over de impact van de produktie die ook in Europa te zien was dat "this obscure work of Shakespeare touched audiences directly because we had tapped in it a ritual of bloodshed which was recognized as true".(6) Brook gaf dit stuk, dat vaak als te melodramatisch ervaren wordt, een geformaliseerde waardigheid. Geweld, wreedheid, haat, vrees verschenen hier in een vorm die precies door zijn niet-realistisch karakter, de anekdote transcendeerde.

De produktie werd bestempeld als 'puur theater'. Titus verscheen als een waarachtig-menselijke figuur. Tegelijkertijd echter schonk Olivier hem, door zijn toenemend heroïsch acteren, bovenmenselijke afmetingen. Bovendien plaatste Brook het geheel in een "remote, almost lunar world of Rome". De hele fantasmagorie ontvouwde zich zonder enige aarzeling, vanaf het begin, wanneer de burgers, gehuld in donkere mantels, hun toejuichingen afbreken voor de uitvaart van Titus' zonen, tot in de slotscène, wanneer, in de gloed van de toortsen, de slachtoffers als een rij kegels de een na de ander op de eettafel vallen. Het was alsof de acteurs een vloeiend doch nauwgezet ritueel uitvoerden. De dwingende en bezwerende aard van de produktie was ook weerspiegeld in muzikale effecten zoals het drumgeluid voor de gevelde Andronici, het samenspel van elektronische bellen die de schaking van Lavinia inluiden en het trage tokkelen op harpsnaren, als neervallende bloeddruppels, dat haar terugkeer op de scène begeleidde.(7)

Sterke effecten werden ook gerealiseerd door de schimmige belichting en het gebruik van kleuren. Brook werkte — aldus Sally Beaman — "with a limited palette of colours in both costumes, and set and lighting : bile green, blacks, reds and brown, and the liverish colour of dried blood". De voorstelling begon in een onaardse groenachtige duisternis; tegen de laatste scène baadde het toneel in een onheilspellend bloedrood licht en waren ook de costumen rood zodat het hele universum in bloed gedrenkt leek.(8)

Behalve deze *Titus Andronicus* waren ook Brooks *King Lear* (1962) en zijn beroemde en verfilmde *Marat/Sade* produkties met een duidelijke Artaud-inslag. Op *King-Lear* zal ik in de context van een wezenlijk verband tussen Shakespeare en Artaud terugkomen.

Indien Artaud Shakespeare als een psychologiserend en beschrijvend auteur van de hand wijst, hoe is de sterke invloed van Artauds opvattingen op de hedendaagse Shakespeareopvoeringen dan te verklaren? Een en ander zal wel te maken hebben met de flexibiliteit en de veelzijdigheid van het medium. Er zijn echter ook meer fundamentele verbanden aan te wijzen tussen het "théâtre de la cruauté" en Shakespeares werk. Een niet onbelangrijk aanknopingspunt lijkt me de affiniteit tussen het Elizabethaanse theater en Artauds concept van een theater waarin de toeschouwer op een totale manier, zowel fysiek als emotioneel, betrokken is. Zoals Peter Brook noteert in *The Shifting Point* geeft het open Elizabethaanse toneel de auteur de ruimte om vrij te bewegen niet alleen van de ene plaats naar de andere, — van Rome naar Egypte — maar ook van de uiterlijke naar de innerlijke wereld. De grote sterkte van het Shakespeareaanse toneel is dat het de mens tegelijkertijd in al zijn aspecten voorstelt.

We can in turn feel identified or take our distance, abandon ourselves to the illusion or refuse it; a primitive situation can disturb us in our subconscious, while our intelligence watches, comments, meditates. We identify emotionally, subjectively, and at the same time we evaluate politically, objectively, in relation to society. Because deep roots are sunk beyond the everyday, poetic language and a ritualistic use of rhythm show us those aspects of life which are not visible on the surface.

From a certain point of view, the "cruelty" of Artaud could be considered an effort to recover, by other means, the variety of Shakespeare's expression, and our experiment, which uses the work of Artaud more as a springboard than as a model for literal reconstruction, may also be interpreted as the search for a theatrical language as flexible and penetrating as that of the Elizabethans.(9)

Artaud reageerde in feite tegen de dominerende naturalistische beweging en tegen een theatervorm waarin het verbale element alle andere codes in grote mate had verdrongen. De theatertaal die Artaud voor ogen heeft wordt in zijn eerste manifest als volgt omschreven :

Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des

objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes.(10)

Maar in zijn "Deuxième lettre sur le langage" schrijft hij :

J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.(11)

Artaud suggereert dus ook de verbondenheid van de verbale en non-verbale codes. Theater in de echte zin van het woord, is een synthese van o.m. visuele en auditieve elementen. In Shakespeare treffen we een constante en perfecte wisselwerking aan tussen deze elementen. De balkonscène in *Romeo and Juliet*, de stormscène in *King Lear* of het optreden van de heksen die *Macbeth* inzetten met de bezwerende woorden "Fair is foul and foul is fair", zijn slechts enkele voor de hand liggende voorbeelden. Shakespeares theater is een "totaal theater" avant la lettre dat een totaal beslag legt op de geest en de zintuigen van de toeschouwer.(12)

Indien we Artauds visie op het theater ten dele als reactie op het overheersende naturalisme kunnen zien, dan is het ook normaal dat in zijn opvatting de theatervorm par excellence van dat naturalisme, nl. de scène à l'italienne, het kijkkasttoneel, radicaal verworpen wordt. In het eerste manifest schrijft hij het volgende over de verhouding publiek-scène :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle.

C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Tibet.(13)

De pogingen om de kloof tussen toneel, acteurs enerzijds en toeschouwers anderzijds te dichten zijn weliswaar veelvuldig in de Westerse theater-avantgarde, maar de impact van Artaud op dit punt lijkt toch wel buiten betwisting te staan.

De bekommernis om de toeschouwers zo veel mogelijk deel-nemers te maken aan het theatergebeuren is overigens ook een constante in het werk van Peter Brook. Zijn beroemde *A Midsummer Night's Dream* was o.m. gekenmerkt door een tendens om de grenzen tussen acteurs en publiek op te heffen. De toeschouwers hadden het gevoel te behoren tot een kring waarin de contradicties en de compensaties van de menselijke conditie werden verheerlijkt. Aan het einde werd deze zin voor samenhang bevestigd door het feit dat de acteurs de zaal inliepen en in een feestelijke stemming de toeschouwers de hand drukten.(14)

De nieuwe theatertaal van concrete tekens die Artaud wenst te realiseren moet de kracht hebben van de onmiddellijke communicatie met het publiek. Deze communicatieve kracht die voortvloeit uit de directe fysieke impact van hetgeen op de scène gebeurt, vormt de ware magie van het theater.(15) De toneelgeschiedenis en de kritiek hebben aangetoond dat die magische kracht van het theater en de bezwering die de diepste waarheid aan het licht moet brengen, beslist ook bij Shakespeare van wezenlijk belang zijn. G. Wilson Knight reeds heeft er op gewezen dat Shakespeares stukken vaak een rituele uitbeelding vragen. Elk waarachtig drama trouwens, zegt G. Wilson Knight, is een ceremonieel waarbij zowel de acteurs als het publiek deel hebben aan het formeel ontvouwen van een diep-betekenisvol patroon.(16) De romantische komedies zijn vol van ceremoniële en formele elementen en ontwikkelen droomverlangens van een romantische betrachtting. Elk van deze stukken, is een "day dream,... but one that outlines Paradise". In de tragedies staat de idee van het "offer" centraal. Het slot van *Othello* en de dood van Cleopatra zijn slechts enkele voor de hand liggende voorbeelden in dit verband. In Shakespeares late komedies, zoals *The Winter's Tale* bijvoorbeeld, openen zich dromen die boven het doodsoffer uitstijgen. Tempels, orakels, wederopstandingen, het ritme van de seizoenen, van dood en wedergeboorte, kortom, een rijkdom aan mythische symbolen en religieuze elementen karakteriseert deze stukken.(17)

Een sleutelpassage uit *Le Théâtre et son double* is de vergelijking van het theater met de pest. Beide zijn "une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction".(18) Het theater is een afschuwelijke bedreiging, die slechts tot de dood of tot de ultieme loutering kan leiden. Hoe extreem deze opvatting ook mag lijken, toch kan ze, geloof ik, in verband worden gebracht met twee groepen van Shakespeares drama's die algemeen als zijn rijpste en gaafste

werken worden beschouwd : enerzijds de grote tragedies, zoals *Hamlet*, *Macbeth* en *King Lear*; anderzijds de late komedies, zoals *The Winter's Tale* en *The Tempest*.

In *Hamlet* worden wij van bij het begin geconfronteerd met de onthutsende verschijning van de geest van Hamlets vader. De jonge prins *walgt* niet alleen voor zijn moeders huwelijk, doch ook voor het laag-bij-de-grondse bestaan van de koning en zijn hofhouding. "Something is rotten..."

In haar richtinggevende studie van Shakespeares beeldspraak heeft Caroline Spurgeon al gewezen op de dominerende en sfeerbepalende aanwezigheid van beelden van ziekte en verval in *Hamlet*. Niet alleen de toon maar ook de handeling zelf van deze tragedie worden in feite gekenmerkt door het fataal inwerken van het gif.

Sleeping within my orchard,  
 My custom always of the afternoon,  
 Upon my secure hour thy uncle stole  
 With juice of cursed hebenon in a vial,  
 And in the porches of my ears did pour  
 The leperous distilment, whose effect  
 Holds such an enmity with blood of man  
 That swift as quicksilver it courses through  
 The natural gates and alleys of the body,  
 And with a sudden vigour it doth posset  
 And curd, like eager droppings into milk,  
 The tin and wholesome blood.

(I,5,59-70)

Het verhaal van de moord op Hamlets vader dat diens geest aan de prins vertelt, wordt beheerst door het scherpe beeld van de melaatsheid die het ganse lichaam aantast. Dit beeld doordringt ook het ganse stuk. Het wordt, zoals Wolfgang Clemen zegt, het leitmotif van de beeldspraak. Het verval van het land en het volk van Denemarken wordt een onstuitbaar proces van vergiftiging. Het vergiftigen wordt overigens uitdrukkelijk herhaald in de "dumb show". Een tweede belangrijk element uit het gebeuren, de "incest" van Hamlets moeder, vindt eveneens uitdrukking in beelden van verval : "O, that this too too sullied flesh would melt,..." Tal van andere beelden in het stuk behoren tot dezelfde sfeer, maar één passage wil ik hier toch nog aanhalen :

I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours.

(II,2,390)

"Pestilent" : het woordgebruik verschilt nauwelijks van Artauds vergelijking. De vernietigende tragedie leidt tot de dood van alle erbij betrokken personages... door vergiftiging.

*Macbeth* is gesitueerd in een beangstigende wereld van duistere machten. "Darkness, we may even say blackness, broods over this tragedy", schreef A.C. Bradley. Vrijwel alle belangrijke scènes spelen zich af 's nachts of in een donkere omgeving. Het vallen van de duisternis wordt als een bedreiging ervaren. Terecht, want Banquo, die reeds aangekondigd had dat hij "een borrower of the night, / For a dark hour, or twain" (III,1,26-27) zou zijn, wordt wreedaardig afgeslacht terwijl "The west glimmers with some streaks of day" (III,4,5). Wie ooit een opvoering van *Macbeth* zag — of de filmversie van Roman Polanski — moet ik niet aan de schokkende, gewelddadige momenten in het stuk herinneren. Ook de moord op de slapende Duncan, die in Shakespeares script "off-stage" plaats heeft, wordt in vele hedendaagse versies trouwens getoond. Wat Shakespeare zelf wel op de scène laat plaatshebben, is de afgrijselijke moord op de vrouw en kinderen van Macduff. Maar zo mogelijk nog afschrikwekkender door de bewust opgeroepen onnatuurlijkheid zijn de woorden waarmee Lady Macbeth haar man tot de moord wil overhalen.

I have given suck, and know  
 How tender 't is to love the babe that milks me :  
 I would, while it was smiling in my face,  
 Have pluck'd my nipple from his boneless gums,  
 And dash'd the brains out, had I so sworn  
 As you have done to this.

(I,7,54-59)

De coherente en doordringende beeldspraak van het hele stuk wordt beheerst door de tegenstelling tussen licht en donker, dag en nacht. Rituele en magische elementen werken in op de actie én op de toeschouwers. Het slaapwandelen van Lady Macbeth (begin V) is een beangstigende rituele handeling, waarin de moord



op Duncan als het ware herhaald wordt. Ook de banket-scène, evenals de door de heksen opgeroepen verschijningen in IV,1, dragen een ritueel karakter.

In zijn "Deuxième lettre sur la cruauté" schrijft Artaud wel dat hij het woord 'wreedheid' gebruikt in de betekenis van "appétit de vie, de rigueur comique et de nécessité implacable dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres..."(19), maar het is duidelijk dat ook wreedheid in de gewone betekenis van het woord hierbij een rol speelt. Voor de hand liggende bewijzen hiervoor zijn Artauds eigen werk *Les Cenci* en zijn enthousiasme voor Cyril Tourneurs *The Revenger's Tragedy* en John Fords *Tis Pity She's a Whore*. Overigens schrijft hij in zijn eerste manifest zelf: "Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits".(20) Dit brengt ons terug bij *Macbeth*. De wreedaardige moord op Duncan zet als het ware een mechanisme in werking dat een keten van afschuwelijke misdaden veroorzaakt. Macbeth kan niet meer terug: "I am in blood / Stepp'd in so far that, should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er". Pas wanneer die keten van moorden bijna ten einde loopt en hij ook de dood van zijn echtgenote heeft vernomen, wordt Macbeth geconfronteerd met essentiële metafysische vragen. Wreedheid was voor hem voorwaarde om tot het inzicht te komen dat

Life's but a walking shadow (...) a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing

(V,5,24-28)

Een zo mogelijk nog prangender voorbeeld dat ons nog meer in de sfeer van het "théâtre de la cruauté" brengt is *King Lear*. Wreedheid in de letterlijke betekenis vinden we hier vooral in de bekende scène waarin Gloucester de ogen worden uitgerukt. Blindheid is een centraal thema in het stuk. De "harmartia" zowel van Lear als van Gloucester is hun onvermogen om schijn van werkelijkheid te onderscheiden, om het wezenlijke te zien. Bij de blindmaking van Gloucester wordt wat Shakespeare tot dan toe als een metafoor ontwikkelde, op schokkende wijze in werkelijkheid omgezet. Paradoxalerwijze, komt Gloucester spoedig na deze scène tot de constatacie: "I have no way, and therefore want no eyes; / I stumbled when I saw." (IV,1,18-19). In Peter Brooks produktie werd het Artaudiaans effect van de blindmakingsscène nog versterkt. Cornwall gebruikte zijn gouden sporen om de daad te voltrekken(21) en het slot van de scène met de dienaren die zich verzetten tegen zoveel wreedheid en Gloucester

ten slotte willen verzorgen, was geschrapt. Terwijl de lichten in de zaal reeds aangingen, strompelde de ongelukkige Gloucester in de richting van het publiek.(22)

Deze scène was het meest Artaudiaanse moment uit de productie waarop zowel Brechts episch toneel als existentialistische invloeden ingewerkt schenen te hebben. Het decor, bestaande uit vaalwitte doeken waartegen een aantal metalen, abstracte voorwerpen geplaatst waren, suggereerde "een primitieve sfeer van bedreiging".(23)

"La mort ou la guérison" zei Artaud. *Hamlet, Macbeth, Lear* lopen onverbidlijk uit op de dood. De zogenaamde 'romances' uit Shakespeares laatste periode leiden tot volledige loutering. Ook de echte tragedie eindigt altijd, over dood en vernieling heen, met een gevoel van verzoening. Maar de 'romances' stijgen boven die verzoening uit. Zij kunnen beschouwd worden als een verdere ontwikkeling van de tragedie. Zij bevatten immers niet alleen dood, maar ook wederopstanding, wedergeboorte. *Cymbeline, The Winter's Tale* en *The Tempest* vertonen telkens weer, zegt E.M.W. Tillyard, hetzelfde algemene schema van welzijn, vernieling en herschepping :

The main character is a King. At the beginning he is in prosperity. He then does an evil or misguided deed. Great suffering follows, but during this suffering or at its height the seeds of something new to issue from it are germinating, usually in secret. In the end this new element assimilates and transforms the old evil (...) and the play issues into a fairer prosperity than had first existed.(24)

Deze komedies dragen bijgevolg een tragedie in zich. Het duidelijkst is dat in *The Winter's Tale* (Leontes' jaloezie ten opzichte van zijn vrouw Hermione herinnert aan de obsessie van Othello), maar juist hier is (met de als het ware opnieuw tot leven gewekte Hermione) sprake van een 'wedergeboorte' bijna in de letterlijke zin. In *The Tempest* is de tragische situatie minder duidelijk. Het stuk opent echter met een geweldige storm, waarvan John Dover Wilson zegt : "It is as if Shakespeare had packed his whole tragic vision of life into one brief scene before bestowing his new vision upon us", en de beginsituatie draagt de kiemen van een tragedie in zich. Prospero, de hertog van Milaan, wordt door zijn broer Antonio verjaagd; samen met zijn dochter Miranda belandt hij op het mysterieuze eiland. Was Prospero vermoord en had hij een zoon in plaats van een dochter gehad dan waren hier alle elementen aanwezig voor een perfecte 'revenge-tragedy'. Nu echter staat Prospero boven de wraak. Het betoverde

eiland is een aparte wereld waarin verzoening en vergeving een plaats krijgen. "The rarer action is / In virtue than in vengeance".

Northrop Frye heeft overtuigend geargumenteerd dat de Shakespeareaanse komedie vaak een "drama of the green world" is waarvan het thema de triomf van het leven over het braakland is. Het patroon dat vele stukken vertonen — de aanvang in de reële wereld, een fase in een fantastische, magische of droomwereld en tenslotte een terugkeer naar de gewone wereld — is een dramatische expressie van het ritueel van dood en heropstanding. Het concept van de "green world" verleent de Shakespeareaanse komedie een symboliek waarbij de komische ontknoping ook een suggestie van het rituele patroon van de overwinning van de zomer op de winter bevat.(25)

Het is niet toevallig dat Shakespeare vooral in de romances zo vaak een beroep doet op bovennatuurlijke, fantastische elementen. Zijn stukken stijgen uit boven het louter beschrijvende, psychologische drama. De werking van oerprincipes als leven, geboorte, dood, wederopstanding liggen eraan ten grondslag. Daarin ligt de verklaring voor het feit dat Artauds opvattingen zo sterk hun invloed hebben kunnen doen gelden op hedendaagse Shakespeare-opvoeringen.

Artaud was ongetwijfeld een visionaire persoonlijkheid. Zijn impact hangt voor een gedeelte samen met de mythe die met zijn persoon en leven verbonden is en die soms vals of eenzijdig gekleurd wordt. Martin Esslin vertelt in zijn studie over Artaud de anekdote van de revolutionaire studenten die in mei 1968 het Odéon-Théâtre in Parijs, dat geleid werd door Jean-Louis Barrault, bezetten. De eerste opstandeling die het bureau van Barrault binnenstormde zag daar onmiddellijk het portret van Artaud boven de tafel en schreeuwde het uit: "Il a volé Artaud!" Voor deze student was Artaud alleen maar de belichaming van het verzet tegen de bestaande maatschappij. Maar ook Artauds meer concrete invloed in het theater is minder nauwkeurig aanwijsbaar dan de inwerking van het met quasi wetenschappelijke precisie uitgewerkte Brechtiaanse systeem.

De studie van M. Esslin waar ik zoëven naar verwees, is verschenen in de reeks "Modern Masters" van de uitgeverij Fontana. Het feit dat Artaud in deze serie werd opgenomen suggereert dat hij niet alleen richtinggevend was op zijn eigen terrein, maar dat hij ook een grote impact heeft gehad op het moderne bewustzijn in het algemeen. Met Vincent Van Gogh, het grote genie van de moderne kunst, voelde Artaud zich nauw verwant. En precies in zijn essay *Van Gogh le suicidé de la société*, vinden wij een directe aanduiding van de wijze

waarop Artauds leven en werk impulsen hebben gegeven aan het denken van een Foucault of een Laing bijvoorbeeld. Begin 1947 omschreef Artaud in dit werk de "authentieke waanzinnige" als diegene die er de voorkeur aan geeft gek te worden, in de zin die de maatschappij daaraan geeft, veeleer dan ontrouw te zijn aan een hoger idee van menselijke eer. De waanzinnige is ook de man die de samenleving het zwijgen oplegt omdat hij de ondraaglijke waarheid uitdrukt. De dichter die door Artaud zelf gedefinieerd wordt als diegene die zijn beelden en ideeën visualiseert en concretiseert op een meer intense en treffende wijze dan andere mensen, staat hier zeer dicht bij de authentieke waanzinnige. En zei Shakespeare — of liever Thescus in *A Midsummer Night's Dream* — ook al niet dat "the lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact" ?

NOTEN :

- (1) Martin Esslin, *Artaud*, Fontana Modern Masters, Glasgow, 1976, p. 79.
- (2) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Idées nrf, Gallimard, 1964, p. 117.
- (3) Artaud, *op. cit.*, p. 42.
- (4) J.C. Trewin, *Peter Brook. A Biography*, London, 1971, p. 141.
- (5) Ronald Hayman, *Theatre and Anti-theatre*, London, 1979, p. 201.
- (6) Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Books, 1972, p. 53.
- (7) Cf. J.C. Trewin, *Shakespeare on the English Stage 1900-1964*, London, 1964, pp. 235-236; Richard David, "Drams of Eale", *Shakespeare Survey X* (1957), pp. 126-127.
- (8) Geciteerd uit A.C. Dessen, *Titus Andronicus* ('Shakespeare in Performance'), Manchester, 1989, p. 16.
- (9) Peter Brook, *The Shifting Point*, London, 1988, pp. 57-58.
- (10) Artaud, *op. cit.*, p. 136.
- (11) Idem, p. 168.
- (12) Cf. J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, 1967, p. 196.
- (13) Artaud, *op. cit.*, p. 146.
- (14) Cf. J.L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, Cambridge, 1977.
- (15) M. Esslin, *op. cit.*, p. 84.
- (16) G. Wilson Knight, *Shakespearean Production*, London, 1964, p. 148.
- (17) Idem, p. 150; p. 153; pp. 155-156.
- (18) Artaud, *op. cit.*, p. 44.
- (19) Artaud, *op. cit.*, p. 155.
- (20) Artaud, *op. cit.*, p. 151.
- (21) J.S. Bratton, ed., *King Lear* (Plays in Performance), Bristol, 1987, p. 157.
- (22) Ronald Hayman, *Artaud and After*, Oxford, 1977, p. 147.
- (23) J.L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, Cambridge, 1977, p. 218.

- (24) E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, London, 1958, p. 26.
- (25) Northrop Frye, "The Argument of Comedy" in : Lawrence Lerner, ed., *Shakespeare's Comedies. An Anthology of Modern Criticism*, Penguin Shakespeare Library, 1967.