

DE DROOM VAN ARTAUD

Tone BRULIN

Toen ik op het einde van de jaren veertig aan een toneelstuk werkte over Vincent van Gogh maakte een vriend me attent op het bestaan van een boekje dat me kon interesseren. Het was *Van Gogh ou le Suicidé de la Société* geschreven door een acteur tevens dichter, Antonin Artaud, die bekendheid had verworven enerzijds door zijn optredens in films zoals *Napoléon* van Abel Gance (hij speelde Marat) en *Jeanne d'Arc* van Carl Dreyer (waarin hij een monnik vertolkte) en anderzijds door zijn medewerking aan de surrealistische beweging. Hij was een tijdlang secretaris en de opsteller van enkele befaamde manifesten. Bij ons was hij toen nog een totale onbekende. Artaud, die evenals van Gogh opgenomen werd in een inrichting voor geestesgestoorden, voelde een grote verwantschap met de schilder van de kraaien en zou zijn leven op een even tragische wijze eindigen. Niet zonder grote moeite kwam ik ook nog in het bezit van enkele andere geschriften van hem (o.a. *Voyage ou Pays des Tarahumaras* (een reisverhaal) en een luisterspel *Pour en finir avec le jugement de Dieu*), want de uitgaven bleken gedrukt op beperkte oplagen en dus niet gemakkelijk verkrijgbaar. En er was tenslotte ook een manifest over het theater bij dat onmiddellijk mijn aandacht trok. Het *Toneel van de Wreedheid* is inmiddels algemeen bekend geworden door de uitgave van de volledige werken door Gallimard en het is nu ook vertaald in het Nederlands door Simon Vinkenoog. Ik heb uit dit *Theater van de Wreedheid* destijds enkele grote denklijnen gelicht en gepubliceerd in "Tijd en Mens", een tijdschrift waarvan ik een van de redacteuren was in de jaren vijftig. Nu, zoveel jaren later rijst de vraag "waarom?" Het antwoord moet luiden: Omdat ik toen begaan was met de mogelijkheden van een hernieuwing van het toneel en omdat uit dit manifest een verrassend nieuw geluid klonk. Laten we duidelijk zijn: het was niet zozeer de dichter Artaud die mij interesseerde — die behoorde tot het domein van het boek — dan wel de acteur-toneelregisseur en -filosoof met een brandende nieuwe visie en die tot het fenomeen van de Dramatische Kunst behoorde. Ik zei het al, inmiddels zijn er veertig jaar verlopen. Natuurlijk is het toneel niet meer hetzelfde als toen het manifest verscheen. Het is er heel anders op geworden, al zijn die veranderingen die we aan Artaud kunnen toeschrijven veel minder ingrijpend dan men wel had mogen verwachten en blijven ze beperkt tot geïsoleerde voorbeelden en prestaties.

En aangezien de invloeden die van Artaud uitgingen zich hebben losgeweekt van een coherent geheel en hier en daar willekeurig opduiken — heel chaotisch — moet het ons ook niet verwonderen dat ze gaandeweg hun uitwerking misten. Maar dat blijkt de gewone gang van zaken te zijn. De mens grijpt in het wilde weg wat hij grijpen kan en rukt het uit zijn verband en gebruikt het in opportune omstandigheden. Artaud is dood. Het geschrevene behoort tot het publieke domein. En wie kent nog het hoe, het wat en het waarom van de invloeden in het theater ? Artaud was veeleisend en het zou een hele omwenteling betekend hebben zowel voor de menselijke natuur als voor de maatschappij had dit soort toneel kunnen ontstaan in zijn volle consequenties. Maar nu langzamerhand (en hiermee bedoel ik slechts in de laatste decennia) de ogen van de mensen zijn open gegaan in verband met de kwaliteit van het bestaan op aarde, moet toegegeven worden dat Artaud in de na-oorlogse tijd met grote duidelijkheid het gevaar zag van wat ons stond te gebeuren en alarm sloeg. Het herlezen van zijn geschriften drukt ons met de neus op de actualiteit net alsof ze nu pas waren geschreven en dat kan niet anders dan grote verwondering uitlokken : een profetische waarschuwing. Niet alleen dat hij de kwaal zag. Hij dacht ook een remedie te kennen. "Nooit heeft men, zo schrijft hij, terwijl het leven zelf verdwijnt, zoveel over cultuur en beschaving geschreven". Wie kan nog ontkennen dat het leven langzaam wegebt. Dagelijks sensibiliseren de televisieprogramma's ons. Wij worden ons meer en meer bewust van de gevaren die we aan onze eigen wijsheid hebben te danken terwijl het aftakelend proces zich genadeloos doorzet. De meren drogen uit. De woestijnen nemen alles in bezit. Morgen verstikt de mens in zijn eigen vuil. Veel ervan is te wijten aan grenzeloze hebzucht. Lees Artaud. En merk hoe hij niet als andere theaterherenieuwers zijn toevlucht zoekt in het aanpassen van theatertechnieken, maar dat hij tot de kern van het leven doordacht. Hij dacht diep na over de natuur van de mens die, gedreven door de geest die hem van het dier onderscheidt, de geest onbetwistbaar van "goddelijke" oorsprong, maar door duizendjarig misbruik zodanig gecorrumpeerd dat uiteindelijk het leven hem ontglipt, omdat hij niet meer in staat blijkt het te beheersen. Men zou kunnen stellen dat er ooit wel eens menselijke wezens hebben bestaan met reine geesten, die in volledig begrip en totale verstandhouding leefden met de dingen van de natuur. Haast zoals in een sprookje. We willen het graag geloven, al zullen we het nooit weten. Maar met zekerheid staat vast dat er tussen de mens en de dingen van de natuur een kloof is ontstaan en dat ze zich gescheiden van elkaar zijn gaan ontwikkelen en in een staat van permanent onbegrip en vijandschap zijn beland. De degradatie komt tot uiting in onze opeenvolgende culturen en in het toneel van deze tijd, dat geen grote opdracht meer heeft, dat slechts schijnt te bestaan om onze hebbelijkheden en onze dwangmatigheden kenbaar te maken. Wel bewust van het feit dat onze

oervitaliteit intact is maar dat ze slecht wordt bestuurd. Dit heeft geleid tot de huidige stand van zaken waar alles volledig uit de hand is gelopen. Dit gebrek aan een grotere bestuurbaarheid van de geest in vergelijking met de mogelijkheid van een betere samenleving moet ons aanzetten tot protest. Protest, omdat men cultuur ging beschouwen als iets dat van het leven kon gescheiden worden. Iets dat men ook nog kon verhandelen. De cultuur is *in* de mens. Het is een deel van hem. Het theater is in de mens. Men kan al de bibliotheken vernietigen en toch tot de verrassende vaststelling komen dat alles wat op papier stond kan worden herontdekt. De eenheid met de dingen van de natuur kan worden herontdekt, omdat het deel uitmaakt van het diepe verlangen van de mens. De Mexicanen vangen de *manas* op, de krachten die in elke vorm sluimeren en die zich pas manifesteren zodra we er ons mee vereenzelvigen. De totems zijn ontstaan om de communicatie tussen ons en de dingen te vergemakkelijken. En die communicatie tussen de mens en de dingen moet volkomen belangeloos geschieden. Als er een handeling uit ontstaat kan die ook niet gericht zijn op eigenbelang. Zo weekt de menselijke belangeloze geest de geest der dingen los, en speelt er mee. Zo vervaardigt hij totems met de spraak der klanken en der beweging, die hij voor dit spel ter beschikking heeft. Voor zulk een theater, dat vrij van eigenbelang uit zulk een cultuur groeit, gaat het erom schaduwen uit de dingen te bevrijden, zodat het echte ongekende, ongeziene leven zich aan deze schaduwen zou vasthechten en geboorte geven aan waarheden die tot dusver aan de aandacht zijn ontsnapt en verborgen gebleven. Dat is een van de ware taken van het toneel. Het is een heel speciale en subtiele taak, want het leven is nog vol geheimen. U begrijpt dat niet de eerste de beste dit verborgene kan ontsluiten. Het loswrikken van geheimen uit de mensen en de dingen is de taak van een priester of sjamaan en er is een opleiding toe nodig. Men dient te geloven in de betekenis van het theater als een instrument om het leven te hernieuwen.

Een leven dat niet gedetermineerd wordt door de buitenkant van de feiten en de gefixeerde vormen, want als iets werkelijk vervloekt is dan zijn het die vastgeroeste gestalten waar we ons onmiddellijk aan hechten, omdat het een gevoel van veiligheid geeft. We verliezen er ons artistiek in. We willen ze grijpen en voor altijd vasthouden, zonder te beseffen dat we steeds moeten loslaten, niets behouden voor onszelf, de dingen laten opbranden en vergaan, zodat we door de vlam die ze vertonen en in de rook de signalen van een wedergeboorte waarnemen. Het komt er op aan dat we ons met de hoop op een hernieuwing van het toneel en het leven zouden moeten richten op de vorming van priester-acteurs die leren te werken met hun geest, dat wil zeggen met hun klank- en bewegingsinstrument, hun lichaam, dat door de geest wordt beziel.

Om dit te doen moeten ze lang genoeg in eenzaamheid en afzondering vertoeven zodat ze een afstand kunnen scheppen tussen het nieuw gevormde, klare inzicht en de heersende chaos, het klare inzicht dat pas gevormd kan worden door het opwekken en bewust maken van hun sluimerende geestelijke krachten in concentratie en meditatie. Dit kan niet anders dan uit de totale onbeweeglijkheid en de absolute stilte.

Inderdaad, het is in de richting van de oosterse filosofieën en de esoterische technieken dat men moet zoeken naar een beter begrip. Geen enkele westerse theateropleiding heeft die moed. Geen enkele in de gehele wereld brengt die kracht op en de zeldzame scholen in het oosten die nog niet door de zogenaamde vooruitgang en het toerisme dat eraan verbonden is zijn aangetast, moeten alles in het werk stellen om niet onder de bulldozer platgewalst te worden. Indien we voor waarheid aannemen dat theater een spiegel is van het leven, dan is het te begrijpen dat er niet altijd even veel enthousiasme kan opgebracht worden voor de weerkaatsingen van die spiegel en dat iemand die zich geestelijk zou voorbereiden om met de magische krachten van het leven om te gaan weinig tijd zal vinden voor haar eindeloze frivoliteiten. De toneelscholen die de maatschappij accepteren en kritiekloos opleiden voor zulke spiegels werpen een grote versperring op tegen de hernieuwing van het toneel. De versnippering van de spiegel zijn onbeperkt. De banaliteiten grenzeloos. Maar wie durft op te staan om het kaf van het koren te scheiden ?

Toen mijn vertaalde samenvattingen van Artauds teksten in het begin van de jaren 50 in "Tijd en Mens" verschenen en gelezen werden in de kringen van het theater, werd er hartelijk om gelachen. Ook Grotowski, toen hij de weg naar de bekendheid had gevonden, werd daar honend onthaald. En toch had hij het bewijs geleverd dat, onder welbepaalde zeldzame omstandigheden en goedgerichte impulsen, het toch mogelijk was in deze tijd een priester-acteur, zoals Artaud hem in zijn verbeelding had gezien, te ontwikkelen. Grotowski's theater was in de ware zin van het woord een laboratorium. Grotowski trok zich met zijn medewerkers voor lange perioden uit de wereld en haar dagelijkse schadelijke invloeden terug en sloot zich op. Daar, in volledige stilte en rust, begon er een herontdekking van de mogelijkheden van geest en lichaam. En men kwam ertoe deze uitdrukkingsmogelijkheden van de acteur te vergroten. Het instrument van de acteur werd verruimd. De grenzen werden verlegd. Er zijn er die getuigen dat de spelers als mensen soms wel volkomen wereldvreemd handelden, voor wie als wereldvreemd wou aangeven dat ze niet geneigd waren om zich naar alles te schikken wat hen door de zogenaamde vooruitgang en de ontwikkeling van onze elektronische consumptiemaatschappij werd voorgehouden. Zij traden

naar buiten met een reservoir van sterke innerlijke krachten, die zij door die afzondering en het teamwork hadden opgedaan, en verbaasden door de magie die ze elkander en de dingen ontlokten.

O ja, ik kan dat beweren. Ik kan dat zeggen. De foto's, de films en andere nagelaten sporen bewijzen natuurlijk niets. De doven leerden zij niet horen en de blinden niet zien en de spotters waren nooit ver af, ook nu niet. Wat ons interesseert is te weten enerzijds in hoever de zo krachtig en raak geformuleerde waarheden van Artaud hun weg vonden naar de praktijk en anderzijds hoe het komt dat het geheel van zijn visie toch onvervuld is gebleven. Er is om te beginnen dat aandringen van hem om theater als een autonome kunstvorm te beschouwen. Ik had daar als leerling van Herman Teirlinck geen last mee, omdat Teirlinck mij in zijn theateratelier in de Abdij van Ter Kameren had ingeprent dat de toneelkunst niet de simpele weergave is van een geschreven tekst, een soort illustratie, maar dat zij als Dramatische Kunst geboren wordt op het moment dat het doek opgaat en sterft als het valt en dat ze slechts leeft bij de gratie van de daar aanwezige toneelspeler en zijn reagerend publiek. Het geschreven stuk moet hierbij als zuiver accidenteel beschouwd worden, ook al is het in vele gevallen broodnodig. Dat is een van de paradoxen van het theater. Dramatische Kunst kan het per definitie stellen zonder de toneelschrijver. Het verschil tussen de verklankte literatuur en de geschrevene was me ook duidelijk, zoals het tijdelijke en vluchtige karakter van de Dramatische Kunst. Het is een kunstvorm met een kortstondig bestaan en dat maakt het zo moeilijk om er over te spreken. Men heeft zelden iets tastbaars onder de hand.

Dit alles was Artaud bekend. Hij wist ook dat psychologie zich van de kunstvorm meester had gemaakt, zoals de literatuur, de geschiedenis, de poëzie, de politiek, de technieken, de film, de muziek...alle hebben ze zich soms als infiltranten gedragen en groot misbruik gemaakt van het vehikel. Zeker is Dramatische Kunst een collectieve expressie, een vorm waarin vele andere kunsten hun aandeel mogen opeisen zolang zij hun plaats kennen en zich niet bovenmatig opdringen. Daarom ook bij Artaud het afwijzen van een psychologisch theater dat zich slechts richt tot ons denken, terwijl er nog zoveel andere wegen van de gevoeligheid open liggen, ten gunste van een metafysisch theater. Het psychologisch theater in gesproken dialoogvorm schijnt hand in hand te gaan met de scheiding van publiek en acteurs in twee verschillende ruimtes, het zogenaamde kijkkast-theater. Men zal terecht aanvoeren dat *Artauds visie* niet altijd origineel is, omdat er in de theatergeschiedenis genoeg voorbeelden zijn van theatermakers die een einde hebben willen stellen aan de hegemonie van het kijkkast-theater. De beroemde regisseur Max Reinhardt bijvoorbeeld, die aan

ieder stuk zijn eigen ruimte toekende, grote klassieke werken monteerde in een cirkus en kleine in een "théâtre en rond", deed zijn best om aan een van te voren opgelegde ruimte te ontsnappen. Heden geldt het niet meer als normaal dat er desgevallend in fabrieken, ateliers, op daken, in kelders, op zolders, in tuinen en in huiskamers wordt gespeeld als het nodig wordt geacht. Maar merken we toch niet steeds een veilige terugkeer naar wat de steden, de gemeenten en de staat ons in de culturele centra ter beschikking stellen? We worden tot deze slechte conventies gedwongen. U zou zeggen *opdringen*, als voldongen feit. Wat is er over gebleven van een idee van flexibele ruimte die aan het ideaal van Artaud beantwoordde? Ik citeer nogmaals iets wat we reeds vele malen hebben gehoord maar wat steeds op verschillende tijdstippen wordt opgegeven, omdat de moed om tot de consequenties door te dringen steeds ontbrak: "Het is om de gevoeligheid van de toeschouwer aan alle kanten aan te vallen dat wij een schouwspel in het rond aanprijzen dat in plaats van het podium en de zaal als twee gescheiden werelden te beschouwen zonder communicatie zijn visuele zowel als sonore uitbarstingen over de gehele massa van de toeschouwers verspreidt". Let wel, Artaud denkt niet aan de vervanging van de "kijkkast" door een "théâtre-en-rond", maar wel door een flexibele ruimte die door wisselende proporties elke verhouding tussen acteur en toeschouwer mogelijk maakt. De zolder, het park, de fabriek, de huiskamer - alles in één. Ik zou het een ruimtelijke machine noemen die kan worden bewogen door een druk op een knop en waar de actie zich in ontwikkelt. Het publiek zit laag, de spelers bewegen hoog, het publiek zit daarna hoog en de spelers bewegen zich in de diepte. Soms zit het publiek in het midden de spelers bewegen rondom, buiten. Soms zit het publiek buiten en speelt men binnenin. De actie kan ook in diagonalen het publiek doorklieven. Ze kan op verschillende plaatsen en tegelijkertijd gebeuren. Ik heb mij eens laten vertellen door regisseur Franz Marijnen dat hij in de buurt van Los Angeles in zo een theater heeft gewerkt. Het zou gebouwd zijn met geld uit de erfenis van Walt Disney. De ruimte kon naar believen gewijzigd worden zodat de verhouding acteur-toeschouwer voortdurend veranderde, naar gelang van de evolutie van het spel. Maar hij voegde er aan toe dat de gesofistikeerde bediening ervan gespecialiseerd personeel vereiste en als dat al niet onvindbaar was voor het functioneren het bovendien ook nog onbetaalbaar zou zijn. Men besloot dan maar dus wijselijk het in zijn simpelste vorm te gebruiken, in zijn kijkkast-dimensie. De toneelmakers die zich bekommeren over de hernieuwing van het toneel vragen zich steeds af waarom ze zich telkens bij zulke beslissingen moeten neerleggen. Zoals Grotowski heeft bewezen dat een acteursjamaan kan gevormd worden, zo hebben de promotoren van dit Amerikaanse theater bewezen dat de mogelijkheden om een nieuwe flexibele ruimte te bouwen voor de dramatische kunst van de toekomst wel degelijk voorhanden zijn. Geen

van de twee is de idéé-fixe van een zonderling. Het zijn haalbare zaken. Men kan de ingenieurs vinden, ze betalen. Men kan de zaken weer opnemen waar men ze gelaten heeft en het wachten is nu op het genie die de zaken samen aanpakt en de sjamaan-acteur in zijn flexibele ruimte opnieuw tot leven wekt. Er is geld voor de perfectie van vernietigingstuigen, voor het verveelvoudigen en verspreiden van minderwaardige filmproducten. Waarom niet voor een nieuw theater ?

Het lijkt me nu belangrijk om het begrip "wreedheid" te onderzoeken. Het is hier niet hoofdzakelijk een kwestie van opengereten lichamen of bloed. De geringste actie is wreed, het bestaan als dusdanig is het. Het is wreed om geboren te worden uit het pijnlijk lichaam van de moeder. Iedere inspanning en het dagelijks werk "in het zweet uws aanschijns", zoals de bijbel zegt, is het ook, net als het ziek en oud worden en tenslotte sterven. Het toneel scheidt een soort dubbel bestaan, een parallel leven dat gelijk staat en te vergelijken is met onze panische dromen. En zoals die moeten ze niet op het terrein van het irrealen worden geschoven, maar behoren zij ook goed en wel tot het reële gebeuren. Een gebeuren dat erop gericht is de mens te louteren, te zuiveren, zodat hij met een schone lei van voren af aan kan beginnen. Op deze wijze beschouwd kan aan het theater weer de taak worden toegewezen die het dient te vervullen. De dichter zegt ergens dat een mens meer dan één keer wordt geboren. Hij wordt geboren uit het lichaam van zijn moeder, maar een tweede maal als hij dat verkiest uit zichzelf. Uit zijn eigen wil, zodra hij er voor gekozen heeft zich door geestelijke middelen te verheffen. Dit gebeurt door opeenvolgende initiaties die men soms beproevingen kan noemen. Soms worden ze opzettelijk gezocht en zijn ze het resultaat van een vrije keuze, door traditie, soms gebeurt het door toeval. Verschillende trappen van verlichting leiden er toe zoals bekend in het Hindoeïsme of het Boeddhisme, in de vrijmetselarij en in alle esoterische genootschappen. Het kan ook gebeuren door middel van het toneel. En hier moet ik dan de vergelijking maken tussen een acteur en een deelnemer van een Voodoo ceremonie in Haïti al zou ik om het even welke Indische, Maleise of Indiaanse ceremonie die trance gebruikt als middel tot voorbeeld kunnen nemen. Ze zijn allemaal hetzelfde, daar waar men in trance gaat en het ware lichaam in bezit wordt genomen door een god, een geest of een ander personage. De middelen van een acteur zijn heden afgezwakt en minder spektakulair, maar het beoogde doel is nog hetzelfde. Het tot leven wekken van iets dat niet bestaat, personen uit het verleden of de toekomst tot leven te wekken om met ze te praten en scenario's met U te doorleven die relevant zijn voor het heden en ons bestaan. Dit soort dingen werd door Artaud vastgelegd in geschriften van 1933. Intussen is het 1990 en heeft ieder decennium zijn aandeel gehad in een grotere

bewustwording van de mens in de maatschappij en ten overstaan van de natuur en de kosmos. Het theater heeft daarin geen grote rol gespeeld. Men zou die aan de film, de televisie en de computer moeten toekennen. Die hebben voor de nodige angst gezorgd. De schrikbeelden zitten voor goed in ons. De eerste beelden van Buchenwald met zijn opgehoopte lijken van de slachtoffers die de gasoven niet haalden, Viëtnam, over de ramp van Chernobyl tot de noodlijdenden in Ethiopië die van de honger creperen. Dit zijn rampen die het gevolg zijn van onze eigen onbestuurbaarheid. We hadden ze kunnen voorkomen. Onze geest kon het voorzien. En we kregen die vreselijke waarheden via de televisie of de film met zulk een uiterste precisie toegediend dat het ons heeft verlamd en de angst voor een nieuwe ramp zoals een oorlog in de golf vrijwel algemeen is. Maar belangrijk in dit overzicht is te weten dat bij dit bewustwordingsproces het theater maar een geringe rol heeft gespeeld omdat de maatschappij niet in dit medium heeft willen investeren, zoals het heeft geïnvesteerd in de televisie, in de film en in de computer. Het theater is per definitie ouderwets gebleven. Peter Brook in zijn merkwaardig boek *De lege ruimte* noemt het theater dat wij heden kennen *Het dode theater*. Zijn hoofdstuk "Doods Theater" staat in schril contrast met een ander dat hij "Heilig theater" noemt en waarin Artaud ook zijn plaats krijgt. "Ik noem het kortweg "heilig theater", maar men zou het kunnen noemen "theater van het onzichtbare dat zichtbaar wordt gemaakt". De gedachte dat het toneel een plaats is waar het onzichtbare kan verschijnen heeft een stevige greep op ons denken. We zijn er ons van bewust dat het meeste van het leven ons ontgaat... maar hij waarschuwt : "Zelfs als wij er van uitgaan dat het toneel zijn oorsprong vindt in rituelen die het onzichtbare realiseren mogen we niet vergeten dat die rituelen verloren zijn gegaan en er slechts sjofele resten voortleven". En nog iets verder : "Voor een ritueel dat van het schouwburgbezoek een ervaring kan maken *dat het leven wekt* zijn waarachtige vormen nodig (ook vluchtig-vergankelijke). Die hebben hebben we niet. Conferenties noch resoluties kunnen ze ons geven. Toch voelen we dat we ze nodig hebben en dat we iets moeten doen om ze te krijgen en we geven de kunstenaars de schuld dat ze ze niet voor ons uitvinden". Het is jammer dat wij, theatermakers zulke tweeslachtige wezens blijven. Aan de ene kant beamen wij een denker zoals Artaud maar blijven zijn geschriften verwijzen naar het rijk van de theorie en het boek en naar het louter academische. Maar ja, waar halen we het geld ? Zodra het in de praktijk moet gerealiseerd worden voelen we ons onbekwaam. Zelfs Peter Brook vindt het nodig om er de aandacht op te vestigen. Hij en Charles Marowitz hadden in de schoot van de Royal Shakespeare Company een "Theater van de Wreedheid" opgericht om achter het begrip "heilig theater" te komen. "De naam was bedoeld als erebetoon aan Antonin Artaud maar dat wil nog niet zeggen dat we het theater van Artaud wilden reconstrueren. Wie wil weten wat het *Theater van de*

Wreedheid is moet het naslaan in Artauds eigen publikaties. Wij hebben zijn treffende benaming overgenomen om te experimenteren soms met Artauds eigen gedachten alhoewel veel van wat wij deden ver verwijderd was van zijn voorstellen. Wij begonnen niet in de gloeiende kern. Wij begonnen aan de rand". En dat brengt ons terug naar die titel. "Beste vriend" schrijft Artaud zelf ter verdediging aan zijn vriend André Rolland de Renéville, "ik moet bekennen dat ik bezwaren die u tegen mijn titel hebt niet kan begrijpen, want het komt me voor dat het leven zelf alleen maar gedetermineerd kan worden door een soort gestrengheid, een fundamentele wreedheid die de dingen ten koste van alles naar het onomkoombare einde voert. Elke krachtinspanning is een wreedheid. Door uit zijn rust te komen en zich tot bestaan uit te strekken lijdt Brama aan een smart die de wereld tijdelijk een gevoel van vreugde en harmonie kan schenken, maar die aan het allerlaatste uiteinde van de boog nog slechts een verschrikkelijke verbrijzeling tot uitdrukking brengt. De boodschap van deze filozofie is om beurten pessimistisch (in het tijdelijke) en optimistisch (in het eeuwige perspectief) als wij weten dat wij wel de pijn en de slag van de atoombom zullen ervaren, maar dat we terugkeren naar de rust in de kosmos van waaruit we zijn ontstaan. In afwachting heeft het weinig zin een speelbal te worden van demonische krachten. De mens kan gedurende zijn kort bestaan de duivelse krachten die hem beheersen en waarvan hij het slachtoffer is uitbannen, *exorcer*. En hij kan dit in het theater op een systematische wijze doen. De spelers zowel als hun publiek — dat zich volledig met hen identificeert — evolueren via een reeks van gebeurtenissen naar het verlossende einde toe; meestal gaan ze met hun helden van de ene tegenslag naar de andere, van de ene ramp naar de andere om tenslotte aan het catastrofale eindpunt te zijn gekomen, hun totale ondergang tegemoet te gaan. En dan herbegint het. De Grieken noemden dit katharsis of loutering". U ziet dat we hier ver verwijderd zijn van ons commercieel-esthetiserend toneel, waar alles kan en niets goed is door onze verregaande versnippering en *laisser-aller*. Wij dienen opnieuw te beginnen bij de Voodoo, de geest van de Griekse Or-hische spelen en de Eleusische Mysteriën, het Japanse Nō en het Balinese danstheater. Van de Balinezen kunnen we het bewuste schematische leren, het vage en abstracte waaraan ik persoonlijk het naïeve en het kinderlijke durf toe te voegen, maar dan in de zin zoals de muziek van Mozart kinderlijk en naïef is. "Inderdaad merkwaardig aan die gebaren, aan die hoekige en bruusk afgesneden houdingen, aan die gesyncopeerde modulaties van het achterste van de hiel, aan die muzikale frasen die onverwachte wendingen maken, het geritsel van takken, de geluiden van de holle trommels, die dansen van bezielde ledepoppen is dat dwars door die doolhof van in de lucht geworpen kreten, sprongen, zwenkingen, het gevoel ontstaat van een nieuwe taal die gebaseerd is op tekens en niet op woorden. De spelers worden bezielde

hiërogliefen. Die tekens treffen ons intuïtief maar met genoeg kracht dat ze een vertaling naar het logische en beredeneerde overbodig maken. Hier wordt een nieuwe, eigen theatertaal geschapen. Geen spierbeweging die niet schijnt te behoren tot een overdachte wiskunde, die alles leidt en waardoor alles gebeurt. Het is alsof door het lichaam geheime gewaarwordingen van de geest worden waargenomen en getoond. En hier is de cirkel rond, want wat hier geschreven staat zou kunnen gelden voor de opvoeringen van Grotowski die wij gezien hebben en na nadere kennismaking met zijn opleiding die heel wat oefeningen puurt uit de Aziatische culturen, met name het Indisch en het Chinees theater. We hebben vermeld hoe het Theater van de Wreedheid ruimtelijk verschilt van de huidige theaterruimtes en we hebben ook besproken hoe Artaud de functie zag van de acteur in die nieuwe ruimte. Blijft er ons nog enige aandacht te geven aan het repertoire. Stel dat er acteurs-sjamaans zouden gevormd worden en dat de politieke wil zowel als het ondernemerschap om zulke theaterinstrumenten te bouwen opeens zou ontstaan, dan blijft nog de vraag "wat spelen we?". Ook hier geeft Artaud ons richtlijnen. En ik zal ze ook in hun algemeenheid opsommen. Omdat Artaud zich het recht voorbehoudt om te herscheppen waar nodig neem ik aan dat het hier adaptaties geldt van vele Elisabethaanse stukken en die van Shakespeare, maar ook verhalen van de Sade, *Woyzeck* van Büchner, klassieke teksten uit Iran en hierbij denk ik aan *De Conferentie van de Vogels*, dat door Peter Brook tussen de puinen van eeuwenoude historische tempels werd opgevoerd in een door de Amerikaanse dichter Ted Hughes verzonnen taal en gespeeld door acteurs van de meest uiteenlopende culturen, die bovendien nog, buiten hun grote begaafdheid, vertrouwd waren met de specifieke theatervormen van hun eigen land. Er zouden voor Artauds Theater van de Wreedheid ook Jiddische en Mexicaanse verhalen geadapteerd worden. En wij merken dat er wat gegevens betreft niet alleen een bekommernis bestaat om aan te knopen bij oude mythen, vergeten rituelen, maar deze — eens hernieuwd — in het licht van de actualiteit verder te ontwikkelen. Het is een duidelijke poging de cultuur van de wereld als gemeengoed te beschouwen om zich boven alle rassen en overtuigingen te kunnen richten tot de universele en eeuwige mens. En toch zullen de grote sociale omwentelingen, de conflicten tussen de volkeren en rassen, de natuurkrachten, de ingrepen van het toeval, het magnetisme van het noodlot er zich ook manifesteren onder de invloed van figuren, vergroot tot het formaat van goden, helden of monsters van mythische afmetingen en direct in de vorm van werkelijke protest-manifestaties die bijgestaan en versterkt worden door de nieuwste wetenschappelijke (of technische) middelen. Het zou meteen ook de grootste heropwekking van het oude volksspel betekenen op voorwaarde dat de gevaarlijke klip van een te grote aandacht voor het gesproken woord kan omzeild worden en er een schouwspel bestaande uit tekens kan ontstaan. Voor zulk een

repertoire wil Artaud over dezelfde middelen beschikken als die er dagelijks gebruikt worden door de filmindustrie die hij een grote verspiller van kapitaal noemt. Peter Brook die nu meestal in Frankrijk werkt omdat de middelen die hem daar geboden worden groter zijn dan elders, blijft onvermoeid zoeken naar hernieuwing van het theater. Hij heeft zelfs eens een expeditie georganiseerd enig in de annalen van de toneelgeschiedenis door zijn opzet en die zeker kan beschouwd worden als een letterlijke toepassing van Artauds eigen zoeken. Ook Artaud ging naar Ierland of naar Mexico op expeditie maar dan op zijn eentje. Peter Brook is met een tiental toneelkunstenaars de Sahara in getrokken en heeft er contact gezocht met inlandse bevolkingsgroepen. De bedoeling was om er te zien hoe beide op de contacten reageerden. En om te ontdekken wat er van het rituele theater was overgebleven in die gebieden, ook wat zij zelf als communicatie konden gebruiken om met deze mensen uit de randgebieden van gedachten te wisselen. Er zijn uiteenlopende ervaringen geweest, rustige van liefde en geluk maar ook stormachtige van vrees en haat. Er zijn ongewone, vreemde ontmoetingen tot stand gekomen door pantomime rond een schoen of een tandenborstel, omdat er niets anders voorhanden was. Op het einde werd alles afgerond tot een belevenis die voor de deelnemers gelijk stond aan een initiatie, een doop, een wedergeboorte. Geen enkele van de deelnemers was nog dezelfde na de terugkeer. De elementen aarde, lucht, vuur en water waren o.a. in het theater gekomen en met hen een hele nieuwe reeks van waardevolle waarnemingen waar men voordien geen aandacht aan geschonken had. En niet het minste een acuut gevoel van wat leven en dood betekent onder een gloeiende hitte en bittere koude, omstandigheden ongewoon voor de deelnemers van de expeditie, maar een dagelijkse realiteit voor miljoenen die zozegd marginaal leven, maar in feite de meerderheid zijn. Het hielp hen te begrijpen wat Artaud met wreedheid bedoelde. Ik ga naar het einde toe van mijn betoog.

Er blijft me enkel over de Amerikaanse groep The Living Theatre te melden, die in de jaren vijftig en zestig onder de leiding van Julian Beck en Judith Malina een belangrijke rol hebben gespeeld in het zoeken naar andere mogelijkheden voor het theater. Zij waren het beslist oneens met de wreedheid als levensprincipe. Want zij hebben er als verjaagde zigeuners ruim hun deel van gehad. Wat de groep realiseerde was onbetwistbaar een uiting van metafysisch en heilig theater en sloot in vele opzichten aan bij het gedachtengoed van Artaud door eerst en vooral het in de praktijk brengen van zijn aandringen op manifesteren en protest. Men zou het Living Theatre kunnen beschouwen als een antipode van Grotowski's Laboratorium en een aanvulling, maar terwijl Grotowski zich in stille afzondering terugtrok om te studeren en te analyseren heeft het Living van Julian Beck zich in het volle maatschappelijke leven gestort.

Hij heeft dit als oorzaak van alle kwaad met open vizier aangevallen. Een anarchistische groep heeft zich in het stadsgewoel geworpen, rusteloos rondzwerfend, zonder eigen thuis en zich over de gehele wereld bewegend, gehoorzaamend aan eigen wetten, die vaak indruisten tegen die van het land waar ze toevallig waren of waar ze opzettelijk verbleven. Ook zij zochten door ontmoetingen nieuwe impulsen.

Bij Grotowski was men geneigd naar het ideaal van het kloosterschap van de monnik. Bij Beck werd het ideaal anarchistisch. In het Living Theatre deed ieder waar hij zin in had : rookte marihuana naar de aanbevelingen van Artaud om het gezichtsveld te verruimen, bedreef sex zonder voorbehoud, en naar believen. Regelmatig kwamen er ook kinderen ter wereld die dan gewoon met de stam meetrokken, terwijl men niet ophield aan nieuwe voorstellingen te werken. Want theater maken was de zin van de commune. Het was hun eigen discipline. Vaak kwam het tot tergende toestanden tussen de spelers en hun publiek waarbij uitkleden en naaktlopen onveranderlijk van de partij waren. Vaak eindigde het in politiekantoren en voor de plaatselijke rechters. Ook zij mediteerden, beoefenden yoga en probeerden het beeld van de acteur als sjamaan waar te maken. Ze zochten naar de uitbarstingen, de tekens, de hiërogliefen van de tijd en stelden daarbij de gemiddelde toeschouwer erg op de proef. Ze negeerden het kijkkasttoneel resoluut waar ze ook optraden door in de zaal te spelen als het in hen opkwam. Ze lokten de toeschouwers onder allerlei voorwendsels op het toneel, bespuwden ze als het niet lukte. Ze drongen hun levensbeschouwing met zulk een overtuiging aan de buitenwereld op dat het als een schending werd beschouwd en hun uitdagingen uiteindelijk als provocatieve politiek. Ze hebben oefeningen vóórgespeeld, sommige regelrecht uit een arsenaal dat Artaud gelukkig zou hebben gemaakt zoals in *Mysteries and other pieces* maar ook een *Antigone*, die zij brachten in een bewerking van de bewerking van Bertolt Brecht. Zij gingen tenslotte ten onder aan het ongeduldige en gepassioneerde geroep van *Paradise Now!* de titel van hun laatste happening. Het paradijs nu! Onmiddellijk! De kwaliteit van het leven moet onmiddellijk goed en mooi worden. Make love, no war, waarbij ze hun reispassen verscheurden en de toeschouwers die te onverschillig in hun zetels zaten hardhandig wakker schudden. Ze gingen ten onder aan het geloof in deze utopische kreet, ondanks de mogelijkheid van hun voortbestaan in deze maatschappij. Ieder die ze heeft gekend is blij geweest dat ze hebben bestaan, omdat ze de moed hebben gehad iets te doen, iets te zeggen, dat we zelf ook in het diepste van ons hart graag hadden gedaan of graag hadden gezegd, zoals Artaud, zoals Grotowski. En tenslotte ook, waarom niet, zoals Brook. Maar laten we niet vergeten dat de Pool Grotowski en de Amerikaan Julian Beck paupers zijn geweest, arme luizen. Ze bezaten niets, ze vochten met

niets. De Brit, Peter Brook, de Prins, het wonderkind dat op twintigjarige leeftijd de Shakespeare Company regisseerde, heeft zich als een verwend rijkemanskind een karavaan in de Sahara kunnen permitteren blijkbaar om er achter te komen wat honger is. Hij blijft zich teder onder de bescherming van cultuurminister Jack Lang handhaven. Het doel heiligt hier blijkbaar de middelen. Zolang de droom van Artaud maar in leven wordt gehouden.