

DE "ABSOLUTE" MENS ALS ARCHETYPE IN HET THEATER EN WERELDBEELD VAN ARTAUD

Jaak VAN SCHOOR

Als Artaud in 1938 zijn bundel *Le Théâtre et son double* laat verschijnen (het "double" staat hier voor de wereld en het geeft de Artaudiaanse idee aan van de eenheid van schijn en zijn), is hij reeds vicentwintig jaar aan de drugs : opium, laudanum en heroïne, een verslaafde die een lange lijdensweg heeft afgelegd, tal van desintoxicatiekuren heeft ondergaan, meer dan eens met de dood is geconfronteerd, die de meest extreme terreinen heeft geëxploreerd, een menselijk wrak eigenlijk ondanks de korte liaison net voordien met een Brussels meisje.

Le Théâtre et son double — bundeling van een reeks van lezingen die meestal in de Sorbonne gegeven zijn — blijft sindsdien in de belangstelling en het gaat een bijna ongelooflijke carrière tegemoet, ondanks het feit dat ieder lezer meteen beseft dat het hier om een visionaire boodschap gaat, de hypersubjectieve bezwering van een sjamaan. Zonder enige overdrijving wordt het boek van dan af als een van de interessantste opstellen aanvaard die ooit over het theatervak gemaakt zijn en hoort het, zoals later blijkt, thuis in de reeks van essentiële getuigenissen op wereldvlak en lessen van Bharata's *Natjasjastra*, Zeami's *Geheime Overleveringen*, Aristoteles' *Poëtica*, Stanislavski's *Lessen voor Acteurs*, Gordon Craigs *De kunst van het theater* en Peter Brooks *De lege ruimte*.

In *Le Théâtre et son double* zijn de twee pamfletten opgenomen die de titel meegekregen hebben van "Le Théâtre et la Cruauté". Die dateerden met het naschrift van 1933, toen Artaud een "Société anonyme du théâtre de la cruauté" gesticht heeft, die vooral tot doel had voorstellingen in die geest te brengen. Zij waren de neerslag van heel wat inzichten in het vak en een stellingname die onvermijdelijk verband hield met Artauds eigen levenservaringen. Die opstellen zijn onmiddellijk als een theatraal testament en een geloofsbelijdenis aanvaard. In dat verband spreekt men ook van het tweede leven van Artaud (dat van na 1948), dat voor velen het belangrijkste is en in het theaternieuw van de jaren vijftig bijzonder vruchtbaar is gebleken en waarbij vooral Peter Brook als initiator van het tweede theaterbestaan van Artaud (vooral met zijn *mise-en-scène* van *Titus Andronicus* van 1956), nadien Jorge Lavelli met Gombrowicz' *Het Huwelijk* in 1963, Het Living en Grotowski vermeld dienen te worden. Over dat tweede bestaan en de essentie ervan wens ik hier enkele gedachten te

ontwikkelen. Ook omdat Artaud in Vlaanderen wat navolging heeft gevonden. Ik bespaar u een opsomming van namen.

Vóór alles dient gesteld dat Artauds "cruauté" te onderscheiden is van de anekdotische wreedheid van bij voorbeeld een de Lautréamont. Hij noemt zijn wreedheid steeds "metafysisch", "une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain"(1). Die metafysische orde moet een evenwicht scheppen, "une équation passionante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets"(2). Vrienden hadden Artaud gesuggereerd de omschrijving te gebruiken van "Le Théâtre du Devenir" of "Le Théâtre de l'Absolu", maar Artaud vond die terminologie te zwak.

Op het eerste gezicht lijken die opstellen van het bundeltje van 1938 en de andere die betrekking hebben op het theater en in het verzameld werk terechtgekomen zijn, in een nogal los verband tot elkaar te staan. In werkelijkheid vormen zij een relatief consequent opgebouwd geheel dat duidelijk geschreven is vanuit een visie, eerder wellicht een obsessie, met tussenfazen weliswaar. Die basisgedachten lopen als een leitmotief door de theorie van Artaud.

Die standpunten roepen de vraag op naar de plaats van het theater in onze maatschappij, want Artaud zelf is een vijand van 'het theater' in de engere zin van het woord. Hij vervangt het begrip 'theater' heel dikwijls door het begrip 'cultuur', waarbij hij het onderscheid maakt met het woord 'civilisation' (die hij 'un monstre' noemt), omdat natuur en cultuur samen horen te gaan, in feite ook één geheel vormen (3). Ook omdat het begrip beschaving in West-Europa en in de Atlantische wereld te beladen is. Zoals in de vele modellen van het oosters theater zoekt hij in alles de eenheid van kunst en leven, waarbij het accent alleen op het theater komt te liggen, omdat die uitdrukking de meest verheugde vorm van het leven weergeeft of kan weergeven. In het theater komen taal, emotionaliteit, klank, gebaar en de ruimte samen en de regisseur is hier, volgens Artaud, een goddelijke schepper. Het theater is ook geen binair gegeven, geen triadische eenheid, maar monistisch, het wil de veelheid der onderscheiden zijnsgebieden tot een werkelijke eenheid terugvoeren, een cultuur van de synthese zijn, "un univers dont l'homme est le "catalyseur"(4), een heilige daad ook en instelling die de zelfvernieuwing voltrekt. "C'est en réalité la g n se de la création"(5) en "une grande religion la que englobant toutes les confessions particulières"(6), bovendien "l'archi-manifestation de la force et de la vie"(7), "le vrai retour au temps archaïque"(8). Er kan geen tegenstelling zijn tussen cultuur en natuur: "L'homme vraiment cultivé porte son esprit dans son

corps"(9). De vele aspecten van godsdiensten bij elkaar vindt Artaud bij Heliogabalus verenigd in een nieuw paganisme dat zijn eigen rituelen kent, zoals bij de Tarahumaras uit Mexico, die een paganistisch pantheïsme aanhangen. De idee van de totaliteit van een paganistische wereldcultuur, die dankzij het theater bereikt kan worden en dat daarbij van zichzelf als toeschouwer én acteur een herschepping kan ontstaan, was uiteraard reeds in de Balinese Barong te vinden. Vergelijkbaar daarmee is Artauds behoefte om vanuit een herbepaling van het innerlijke mensbeeld en het lichaam de mythische tijden te heroveren en te herscheppen. Het is een idee waar onze Teirlinck ook mee heeft gespeeld, die o.m. in zijn "Taco" terug te vinden is.

Eigenlijk staan we hier ook niet zo ver van Wagner, die zijn publiek in een panreligieus theaterbeleven wou betrekken. Zoals Wagner wil Artaud geen ondergeschiktheid meer aan het woord en de dialoog in dat ritueel. Daarbij gaan voor Artaud het zichtbare en het onzichtbare voortdurend in elkaar over. Op dat vlak heeft zijn theater ook niets met de mimesis te maken, want Artaud zoekt de essenties en de efficiëntie van het ritueel in de samenklank van het menselijke en het bovenmenselijke. Het "ik" is niet denkbaar zonder de kosmos. De kosmos niet zonder het "ik". De symbolen van het ritueel zijn dan ook samenbindende symbolen : de cirkel (voor de beweging en de sferen), het vierkant (voor het statische en het denken), de mandala (voor het individuele en het kosmische universum). Artauds personages zijn ook symbolen in beweging. Het stuk een mythe en die mythe op zichzelf roept de tragedie op. Die niets anders is dan een voor het theater bewerkte mythe. Want mensen zijn hier geen toevallige personages, geen anekdotische verschijningen. Ook geen goden, maar realisaties en emanaties van fundamentele oerbeelden, incarnaties van ideeën. Wat niet in tegenspraak is met Eliades definitie dat de mythe een heilige geschiedenis is en essentieel verbonden met de tijden van alle begin. Artaud heeft het voortdurend over hiërogliefen en die betekenis wordt overgedragen op alle onderdelen van de voorstelling : de gebaren, de kleuren (bij voorkeur die van de elementen aarde, vuur, water en lucht), de muziek, het decor... "Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver"(10). Artaud zoekt hier een monumentaliteit die hem in de buurt brengt van Gordon Craig en van vele anderen.

In zijn boek over Artaud richt Bermel hier nochtans een vermanende vinger op : "If Craig is a mountain, Artaud is a volcano"(11). Artaud zoekt zoals de meeste "monumentalisten" geen grote decors of indrukwekkende présences, maar wel een tot essenties teruggebrachte kunst, d.i. voor hem een tot de essentie van

de wreedheid teruggevoerde kunst die alle terreinen van het lichamelijke en het morele bereikt, van incest over godslastering naar bloedschande, moord, terreur, opstand, enz. Denk o.m. aan zijn bewerking van *Les Cenci* naar het gegeven van Shelley en Stendhal. Al die voor hem fundamentele impulsen zetten de mensenmaatschappij in beweging, zij putten uit het instinctieve bestaan van de mens. Onvermijdelijk leidt zo'n uitgangspunt tot een poëtica van het paroxysme. Het ontkennen van de norm en de systematische grensoverschrijding worden daarbij een uitgangspunt: we denken aan De Sade, Genet, Lorca, Arrabal, Fassbinder, Mishima, de Japanse bhoeto's om er maar enkele te noemen. Het is ook geen toeval dat Artaud o.a. de Japanners gefascineerd heeft. De uitspraak van Soemako Koseki is in dat verband bekend: "J'ai entendu la voix d'Artaud à la fin de sa vie (n.b. in "Pour en finir avec le jugement de dieu" van 1947), et là c'était vraiment buto".

Nietzsche dacht daarbij nog aan Dionysos, Artaud profaneert Dionysos. Als het theater zo'n ruime betekenis toebedeeld krijgt, kan men zich ook afvragen waar de plaats van de acteur in onze maatschappij is. Meer dan eens heeft Artaud er op gewezen dat het theater is "l'exercice d'un acte dangereux et terrible"(12), dat de kunstenaar als koorddanser op de draad van het leven daarbij zijn eigen grenzen en mogelijkheden voortdurend overschrijdt. Die acteur-danser is "un hiéroglyphe animé"(13), "un personnage hiéroglyphe"(14), "un médiateur entre le visible et l'invisible"(15) en "le héros fondateur de l'ordre culturel"(16), "il porte sur lui les signes d'un état d'avant la psychologie"(17), de acteur is in dit verband "un athlète affectif"(18), die het extreme in de mens opzoekt en daarbij de zin van de angst, die een verhevigde ervaring veronderstelt, herontdekt. Hij is m.a.w. de acteur uit het heilige theater van Peter Brook, "he who makes the invisible visible"(19). Grotowski, het zogeheten natuurlijke kind van Artaud, vult hierbij aan: "what the actor achieves should be (let's not be afraid of the name) a *total act*, that he does whatever he does with his entire being, and not just one mechanical (and therefore rigid) gesture of arm or leg, not any grimace, helped by a logical inflection and a thought ... In the final result we are speaking of the impossibility of separating spiritual and physical."(20) Artaud, zegt Grotowski nog, zocht "a purification by violence and cruelty...a total act."(21)

De psychologie en de uitbeelding daarvan zijn niet zijn terrein, hij vertegenwoordigt een fysieke taal die gestalte geeft aan de oerbeelden van het leven en de toeschouwer de indruk geeft dat hij een deelgenoot is aan een proces van transcendentie. Zoals dat in het Oosten gebeurt... of zo dacht althans Artaud. Het theater is dan ook de ruimte waarbinnen het lichaam zijn metafysische

dimensie hervindt, geen materieel organisme blijft maar een middel om in contact te komen met de principes van een totaal, een absoluut bestaan. Zo hebben het — volgens Artaud — de Balinezen gezien in hun danstheater dat de fundamentele gedachten aan leven en dood, van de tegengestelde krachten in de natuur en de wederopstanding uit de dood gestalte geeft.

Daarin schuilt ook de gedachte van de wreedheid, omdat de schepping zelf een radicaal conflict veronderstelt tussen tegengestelde krachten. Die krachten zijn anderzijds onvermijdelijk op elkaar aangewezen. In het conflict, zoals in de pest, wordt het leven vanzelf naar een paroxysme gedreven, geraakt de mens op het scherp van de snee en tegelijk betrokken in een heilzaam proces dat hoogtepunten van een communicatief gevecht veronderstelt. "L'artiste dépasse ainsi ses propres limites d'expression"(22), verduidelijkt Artaud. Hieruit ontstaat de shock die door zijn collectieve werking essentieel is voor een gehele gemeenschap, voor "le creux de chair"(23), zoals Alain het meermalen heeft gezegd. De acteur is daarin geen doel, hij is niet het centrum van het gebeuren. Hij is alleen een middel dat maatschappelijke processen op gang brengt, niet in de geest van een "foi sociale", maar wel in die van een "foi théâtrale". Artauds idee gaat daarbij verder dan die van Aristoteles. Voor hem is het theater geen verpozing en loutering, zij het dan door medelijden en angst, maar wel een maatschappelijke noodzakelijkheid die de grenzen van het theater verre overstijgt, zelfs een anti-catharsis. Aristoteles was essentieel een toeschouwer die beschreef wat hij zag en hoorde en nadien voorschreef. Artaud is een uitvoerder die het allemaal aan den lijve ervoer en ervaart en zijn modellen en vergelijkingspunten uit een historische praktijk en sociale realiteit haalt. In Artauds theater evolueert de acteur tussen de grenzen van leven en dood, schepping en vernietiging, een mythische wereld waarbinnen hij als katalysator optreedt, de schepper van een autonome "état pur", waarin de psychologie — het kenteken van het individu — niet aan bod komt, wel een archetypisch mens-beeld dat ons dicht bij *alle* mensen brengt. Dat veronderstelt ook een depersonalisering en een vervreemding die erin bestaat dat hij afstand neemt van zijn ratio, de norm niet meer erkent en op die manier komt tot "un état spasmodique à coeur ouvert"(24), "la revendication schizoïde d'un corps pur, incréé, décodé"(25), "un corps neuf... dans la perspective d'une "pureté" ou d'une "origine" perdue"(26). Het is wat de Japanners in de Kanze-traditie van het Nō het sjosjin noemen. Artauds acteur treedt dan ook uit zichzelf en stelt zich open voor de ilinx, de draaikolkbeweging van het échte, het diepere leven, voor de Japanners de collectieve beleving van het riken-no-ken. In zo'n omstandigheden kan de Artaudiaanse acteur zich echter niet in affe vormen uitdrukken: "La forme achevée, la culture écrite tue la pensée"(27), "être cultivé, c'est brûler les formes"(28). De deconstructie van de

taal volgt uit ook de reconstructie van het lichaam. Die geeft de aanleiding tot de zogeheten "glossalies", d.z. fonemen, "des mots-cris", "des cris-souffles"(29), waarbinnen het ritme en de fonemische combinaties belangrijk worden en het wereldbeeld helpen herscheppen.

Die idee brengt ons ook dichterbij het Jungiaanse archetype, het oerbeeld dat alleen aantoonbaar is wanneer het bewust en daarom met materiaal uit het onbewuste naar de bewuste ervaring is gehaald. Het archetype is een a priori gegeven mogelijkheid van de vorm van de voorstelling. Archetypen laten aan de verbeelding banen toe om er de fantasie in over te laten gaan en zoeken mythologische parallellen. Hier gaat het juist om die door Artaud vermelde overgeërfde mogelijkheden van voorstellingen. En bij Artaud staat het begrip "archaïque" in feite voortdurend voor de inhoud "archetypisch". Het archetypische biedt de mogelijkheid neuropsychische centra op te bouwen die de gemeenschappelijke gedragspatronen verkennen, ze ook opbouwen en meedelen, ervaringen van alle tijden en volkeren. De mens blijkt in dit verband een behoefte te hebben aan de transcendentie functie en de archetypische dimensie heeft daarbij een essentiële therapeutische waarde. Jung en Stevens hebben aangetoond dat de behoefte aan het archetypische een noodzaak is die een balans tussen de werking van de linker- en de rechterhelft van de hersenen realiseert. Niemand ontsnapt aan de behoefte aan mythologieën of godsdienst. God is daarin de projectie van het Zelf. De Mens is geen machine die in een systeem perfect kan functioneren of zelfs gedwongen worden. Wij dragen allen een hele geschiedenis met ons mee. Ons functioneren moet een natuurlijke gang kunnen gaan en elk rationeel opgedrongen systeem is daarbij het inbouwen van de ziekte. Wij zijn ieder van ons de twee zonen van Zeus, Castor, het sterfelijke ego en Pollux, het onsterfelijke zelf. Het Westen legt te veel de klemtoon op Castor en verwaarloost Pollux. Een te rationele instelling in het Westen kan alleen leiden tot 'enantiodromia', de onvermijdelijke tendens om over te schakelen naar de tegengestelde verschijnselen, zeg maar de werking van de linkerhelft naar die van de rechterhelft overbrengen, of naar de belangstelling voor het Oosten en het begrijpen door en met het leven. Aansluitend zegt Artaud : "Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la Raison"(30). Dat verklaart mede zijn bijzondere belangstelling voor Tibet en het Bardo Thödol, voor China, Bali, Mexico, enz. Het "Pour en finir avec le jugement de dieu"(31) betekent dan ook het stoppen met de deïficatie van een maatschappij die alleen op materiële waarden uit is uit naam van de ratio of zelfs van een godsdeed. Ook voor Artaud moet de 'enantiodromia' uiteindelijk leiden tot de herontdekking van het Zelf. Het archetypische heeft het vermogen symbolen te produceren via de weg naar het innerlijke, naar de irrationele wereld waar geen woorden voor bestaan

(cfr. Jung). Artaud roept om het eigen archetype en het beleven van het archetype als middel om tot een breder beleven te komen. Zowel de acteur als het publiek dienen daarbij tot een beter besef van het Zelf te komen. Geldig is daarbij alleen wat van binnen komt en niet geverifieerd kan worden. Het beeld van Heliogabalus, van Van Gogh, van Christus is daarbij voor Artaud de brug tussen het persoonlijke en het algemene, het maatschappelijke archetype, "un dédoublement du moi archaïque"(32), "un état transcendant de vie"(33). Monique Borie verklaart dit als "une apparence du pur aspect"(34), een in-vraag-stellen van alle aspecten van de objectieve en externe facetten van de wereld, maar ook van de innerlijke wereld, het Griekse 'eidolon' omschrijft dit. Er is zoiets als een wijsheid die niet onmiddellijk te vatten is, maar zich verdoezelt in lichaamsgedrag, onverstaanbaarheid, zwijgen en praatzucht. Dat terrein behoort voor een goed deel tot het theater dat ook in die zin een shocktherapie op de cultuur kan toepassen, een homeopathische verlossing bewerken waardoor het echte in de verdrukking geraakte zielsleven zich weet vrij te maken.

Typisch is voor Artaud dat zijn hoofdfiguren steeds "des archétypes sacrificiels"(35) zijn (denk aan *Les Cenci*, *Héliogabale*), de helden gaan bij Artaud aan hun lot ten onder, zoals Oidipoes dat reeds deed. Zij zijn echte tragische helden. Bovendien zijn zij het toonbeeld van een volkomenheid (in het kwaad) en een menselijk fantasiebeeld dat de zintuiglijke prikkels overheerst en vorm geeft aan een reeds van tevoren bestaand psychisch beeld. Dat beeld is veelal een ideaal beeld. Die volkomenheid is bij Heliogabalus terug te vinden in de archetypische idee van de syzygie of de conjunctio, waarbij het man-vrouwelijke geassimileerd wordt. Het vrouwelijke principe staat daarbij gelijk met de idee van de primus genitor, het begin bij wie alles zijn aanvang kent, de verbinding tussen verleden, heden en toekomst. De man is de passant die zijn lichaam afstaat. Men heeft er op gewezen dat de drie theorieën van Freud over de kinderlijke seksualiteit bij Heliogabalus van toepassing zijn : 1) de penisnijd van de vrouw, 2) het sadisme binnen de coïtus of het gevecht van de seksen, 3) de geboorte als afscheiding en verwerping door het moederlichaam.(36) Dat zijn archetypische begrippen die in tal van rituelen bij derdewereldvolkeren terug te vinden zijn. Typisch voor Artaud is dat die archetypes tegelijk stuk voor stuk afrekeningen zijn : Heliogabalus met het Christendom, Van Gogh met de psychiatrie, Christus met het erotische, *Les Cenci* met de orakels van de goden, het fatum. Artaud past hier opnieuw volkomen in het Jungiaanse wereldbeeld. De roep om het eigen archetype en het beleven van het archetype is ten slotte een middel om tot een breder beleven te komen, tot een beter besef van de eigen individualiteit en authenticiteit, met de afbakening van het eigen willen en kunnen. En tot de voorwaarden van het archetypische behoort ook het

numineuze, het contact met de voorgeschiedenis, de voorouders, natuurkrachten en de goden, een dimensie die door het ritueel en aangepaste kledij, de muziek en het masker bewerkt wordt, én door de taal die uiteraard alleen incantatief kan zijn.

Het theater is voor Artaud in dat verband het instrument van een tegencultuur, een reactie vooral bij wat het denken, de ratio, zeg maar de linkse hemisfeer van de hersenen de mensheid aangedaan heeft. Daarom is Artauds voorstel een therapeutisch model dat recht wil trekken wat scheefgegroeid is en vooral de archetypische componenten wil actualiseren. Van daaruit de mythes én de rituelen én de symbolen opnieuw in het leven wil roepen. De eigen beleving en het individu en zijn intuïtieve impulsen staan daarbij centraal. "Toute expérience est résolument personnelle"(37) en "La vérité de la vie est dans l'impulsivité de la matière"(38), zo heeft Artaud het gezien.

Dit beeld van het theater van Artaud staat buiten het artificiële en de theatraliteit van het consumptieve theater, het gaat veel verder dan het niet-affirmatieve en de anomie van veel theater dat dank zij het naast elkaar plaatsen van schijnbare tegenstellingen en het bespelen van de techniek van de dubbele bodems tot verdichtingen van de theatrale tekens komt. Denk aan Genet, Arrabal of Ghelderode. Het gaat voorbij de vormen van een conventionele iconiciteit.

Artauds "terug naar de bron" heeft vooral de bedoeling gehad een heilzame werking, wellicht zelfs een redding van de mensheid te realiseren. Zijn reflex en noodkreet van de jaren dertig is op z'n minst even geldig in deze tijd. Misschien nu meer dan ooit. Nu meer dan ooit ervaren is dat mensen niet te vatten zijn binnen rationele systemen (artistieke én maatschappelijke), dat het failliet van veel kunstbeleven en de leegloop van de speelruimten mede te wijten is aan een overwicht van de linker hersenhelft. Artauds wereldbeeld is in deze tijden een mogelijk tegengif tegen het cynisme en de afstandelijkheid van veel geschrijf en bedrijf, het imponeer- en façadewerk van velen uit het intellectuele milieu, de systematiseringsdrang van de databankcultuur, de uitverkoop van de menselijke emoties van het postmodernisme en het gebrek aan middelpuntvliedende krachten. De integriteit van het individu blijft een eerste eis tegenover de bedreigingen van de moderne goden. Artaud blijft een noodzaak in ons geestelijk klimaat.

NOTEN :

- (1) Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Parijs, 1964, blz. 136.
- (2) Ibid., blz. 137.
- (3) Cfr. "Le théâtre et la Culture", in : *Le théâtre et son double*, blz. 9-18.
- (4) Cfr. "Ce que je suis venu faire au Mexique", in : *Oeuvres Complètes*, VIII, blz. 260.
- (5) Cfr. "Pour en finir avec le jugement de dieu (1947)", in : *Oeuvres Complètes*, XIII, blz. 126-127.
- (6) Deze bekende uitspraak van Firmin Gémier in "Pour un nouvel art dramatique", in : *La Revue mondiale*, Parijs, 1923 sluit aan bij Artauds gedachtengang van *Le théâtre et son double* (cfr. "Sur le théâtre balinais"). Artaud en Gémier hadden geregeld contact met elkaar in de jaren twintig.
- (7) Cfr. Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in *L'Écriture et la différence*, Parijs, 1967, blz. 112.
- (8) Cfr. Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, V, blz. 51.
- (9) Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, VIII, blz. 232.
- (10) Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, blz. 176-177.
- (11) Albert Bermel, *Artaud's Theatre of cruelty*, New York, 1977, blz. 77.
- (12) Cfr. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, blz. 121 en Artaud 10/18, blz. 286.
- (13) (14) De gedachte aan de auteur als "hiëroglief" komt meer dan eens voor in *Le théâtre et son double*, o.m. blz. 57, 168, 206 e.a.
- (15) Monique Borie, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Parijs, 1989, blz. 237 vv.
- (16) Ibid.
- (17) Ibid.
- (18) Cfr. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, blz. 195 vv. ("Un athlétisme affectif").
- (19) Peter Brook, *The empty space*, Harmondsworth, 1968, blz. 42.
- (20) Jerzy Grotowski, *Towards a poor Theatre*, Holstelro, 1968, blz. 123.
- (21) Ibid., blz. 124.
- (22) Cfr. Franco Tonelli, *L'Esthétique de la Cruauté*, Parijs, 1972, blz. 25.
- (23) Alain herhaalt deze uitspraak meer dan eens in zijn definitie van het theater in *Le Système des Beaux-Arts*.
- (24) Artaud 10/18, blz. 110.
- (25) Guy Scarpetta in : Artaud 10/18, Parijs, 1973, blz. 270.
- (26) Ibid., blz. 279.
- (27) Cfr. Monique Borie, o.c., blz. 236-237.
- (28) Cfr. Marcellin Pleynet, "III. La matière pense", in : Artaud 10/18, o.c., blz. 139.
- (29) Cfr. "Pour en finir avec le jugement de dieu (1947)", o.c., blz. 132.
- (30) Antonin Artaud, "Lettre aux écoles du Bouddha" in : *L'Ombilic des Limbes*, Parijs, 1968, blz. 212.
- (31) Cfr. hoger, noot 5.
- (32) Cfr. Franco Tonelli, blz. 50.
- (33) Ibid., blz. 48.

- (34) Monique Borie, o.c., blz. 231.
- (35) Cfr. Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Parijs, 1982, blz. 69.
- (36) X.G., in : *Artaud 10/18*, o.c., blz. 194 vv.
- (37) Julia Kristeva, in : *Artaud 10/18*, o.c., blz. 101.
- (38) Cfr. Jacques Henric, in *Artaud 10/18*, blz. 231.