

## BOEKBESPREKINGEN

### HET WAANZINNIGE SPEL & DE GESPEELDE WAANZIN

Evelien Jonckheere, Christel Stalpaert en Katrien Vuylsteke Vanfleteren (reds.). *Het spel voorbij de waanzin. Een theatrale praktijk?* (*Studies in Performing Arts & Media* #8). Gent: Academia press, 2010, 280 p. (ISBN: 978 90 382 1691 1)

Naar aanleiding van de gesmaakte tentoonstelling *Het spel van de waanzin. Over gekte in film en theater* in het Museum Dr. Guislain vond begin 2009 een gelijknamig symposium plaats. De Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent presenteren de neerslag van die bijeenkomst in *Het spel voorbij de waanzin. Een theatrale praktijk?*, het achtste nummer van *Studies in Performing Arts & Media*.<sup>1</sup>

Onder redactie van Evelien Jonckheere, Christel Stalpaert en Katrien Vuylsteke Vanfleteren vinden een vijftiental bijdragen hun plaats in de puik vormgegeven bundel: binnen de cover die je, bijna letterlijk, toeschreeuwt, scheiden afbeeldingen en citaten de bijdragen. Die frisse vormgeving sluit naadloos aan bij het aangename concept van de bundel: naast wetenschappelijke bijdragen zijn ook interviews met en getuigenissen van regisseurs, schrijvers en acteurs opgenomen en een gedeeltelijke weergave van Hanneke Paauwes theatertekst *Krankheit Frau* sluit de bundel af. De vraag naar de relatie tussen waanzin en theater, breed gedefinieerd, wordt zo belicht door een veelheid aan invalshoeken die theoretische en historische benaderingen koppelen aan de actuele theaterpraktijk.

Die praktijkervaringen staan centraal in de getuigenissen die theatermakers Benjamin van Tourhout en Dominique Van Malder leveren. Van Tourhout biedt de lezer een inkijk in het productieproces van enkele stukken die hij maakte bij toneelgroep NUNC. In *Raisonnez* (2004) bijvoorbeeld werkte hij rond waanzin, niet als thema maar als “toestand waarin de personages zich gaandeweg bevinden en van waaruit ze moeten reageren” (230). Interessant is vooral de productie *Zwerfkei* (2006), een stuk dat draait rond herinnering, leugen en het verder leven na een verschrikkelijke gebeurtenis; daarbij werden psychiatrische patiënten uitgenodigd om tijdens de repetitie als klankbord te dienen. Van Tourhouts aanpak intrigeert, hoewel de beschrijving ervan, zoals hij zelf toegeeft, aan de kleffe kant is. Wat niet voldoende overtuigt, is de algemene reflectie op de relatie tussen kunst en waanzin die aan de casussen voorafgaat en het grootste deel van zijn artikel inneemt. Van Tourhout haalt de ene gemeenplaats na de andere aan – “In de inspiratie ontmoeten waanzin en kunstenaar elkaar” (225) –, goochelt met

vage beeldspraak – “het hellend vlak van de waanzin” (230) –, behandelt waanzin oppervlakkig – “Waanzin is elke dag nieuw omdat het nooit te voorspellen valt, het leeft in elk van ons en ligt daarom altijd op de loer” (237) –, en categoriseert, op zich al problematisch maar bovendien ook foutief – Francis Bacon als *art brut*, Dwight Macintosh als psychiatrisch patiënt? In zijn artikel echoot de pamflettaire stem van Dubuffet, iets wat vandaag bezwaarlijk nog actueel kan worden genoemd. Van Malders getuigenis over zijn werk als theatermaker met patiënten uit het Psychiatrisch Centrum Dr. Guislain daarentegen, doet het zonder bombast, en biedt in al zijn soberheid een pakkend relaas van een jarenlange inzet en visie: vanuit de ogen van de patiënten – hoewel er bewust verwarring wordt gezaaid over wie waanzinnig is en wie niet – wordt in zijn stukken een blik geboden op de waanzin van de maatschappij.

Theater verschijnt daarin in zijn maatschappij-, en meer specifiek, psychiatriekritische functie. In die hoedanigheid komt het naar voren in de meeste bijdragen, onder andere bij Christian Biet, die met scherpe en vaak licht ironische pen focus op het Franse theater van de zeventiende eeuw, een periode waarin we de door Foucault gedocumenteerde ‘Grand renferment’ en de scheiding tussen rede en waanzin kunnen situeren. Het stuk *L'Hopital des fous* van Beys uit 1636 staat in deze tekstbeschuwing centraal. Steunend op de uitgebreid geciteerde theatertekst en gekoppeld aan een brede contextualisering, presenteert Biet Beys' stuk overtuigend als een reflectie en kritiek op de moderne, sociale constructie van waanzin en de manier waarop ze onlosmakelijk verbonden is met de drang tot semi-wetenschappelijke classificatie en burgerlijk winstbejag. In Beys' komedie zijn het de personages van de conciërge en diens knecht die in die optiek het meest intrigeren: “La comédie, en effet, présente ces deux personnages comme s'ils avaient lu, pour les illustrer au mieux, les ouvrages critiques de Michel Foucault, dont *L'histoire de la folie à l'âge classique*” (30).

Ook bij Karel Vanhaesebrouck, Violaine Heyraud en Frank Peeters staat het Franse theater in zijn kritische dimensie centraal. Zij focussen op het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. In de lijn van Biet brengt Vanhaesebrouck de contemporaine evoluties in psychiatrie, maar ook technologie (de opkomst van de fotografie, de drukpers) en de juridische actualiteit in relatie met theaterontwikkelingen op en naast de scène. Vanhaesebrouck tast de spanning af die, zowel in de tragedie (Racine) als in de komedie (Feydeau), te voelen is tussen een drang naar het spectaculaire of het *striking effect* enerzijds – psychische aandoeningen worden gretig geïntroduceerd en uitvergroot op scène – en een drang naar het (psychologisch) waarheidsgetrouwe anderzijds. Zowel de veranderende verwachtingshorizon van het publiek, als de directe invloed van psychiatrische

ontwikkelingen op regisseurs, schrijvers en acteurs komen in hun wederzijdse interactie aan bod. Ook Heyraud focust in haar bijdrage op theaterschrijver Feydeau; haar stuk overlapt echter grotendeels met Vanhaesebroucks uiteenzetting. Beiden beklemtonen de opmerkelijke parallel tussen de ontwikkeling van de psychiatrie die leidt van Charcot naar Freud, en de kritische spiegel die Feydeau deze voorhoudt: “Feydeau transpose ces questionnements sur scène, cherchant par le rire, à se soumettre le public grâce à des comédiens qui se font hystériques” (Heyraud 65).

Peeters, op zijn beurt, analyseert het horrortheater van Grand-Guignol, waarin de praktijken van diezelfde Charcot echoën. De wederzijdse invloed van psychiatrie en theater wordt uitgewerkt tot in het detail: van het voetlicht dat Charcot gebruikte om zijn lessen retorisch-theatraal te onderbouwen tot de bezoeken die acteurs en theaterschrijvers brachten aan La Salpêtrière, “als leerschool voor het nabootsen van allerlei tics en geesteszieken in de diverse fasen van hun ziekteproces” (76). Het Grand-Guignol komt naar voren als een theater waarin waanzin niet zozeer een dienende narratieve functie heeft, maar tot onderwerp verwordt van het kritische oog van de artistieke wereld: “Het Grand-Guignol is een modernistische provocatie, waarin de triomf en het failliet van de wetenschap maar ook van een maatschappelijk beeld in een faustiaans perspectief wordt getoond” (78). Met oog voor de narratieve structuur en suggestieve effectbewerking van de stukken, beschouwt Peeters niet alleen het Parijse theater, maar tevens het cabaret en de vroege film – hoewel de laatstgenoemden misschien iets te snel en lineair in verband worden gebracht met de eerdere fascinatie voor waanzin in het Grand-Guignol.

Met Marc De Kesel en Thomas Crombez duiken we in het hart van de twintigste-eeuwse avant-garde. Beiden buigen zich over Antonin Artaud, het archetype van de waanzinnige theatermaker. De Kesel gaat aan de slag met Artauds correspondentie met Jacques Rivière, *Zelfmoordenaar door de maatschappij*, en een fragment uit een van Artauds talrijke *Cahiers de Rodez*. Hoewel De Kesel een vaak lucide kijk heeft op deze hermetische geschriften, is het niet steeds duidelijk waar het artikel juist naartoe leidt: is het de vergroeide relatie tussen literair modernisme, waanzin en het leven zelf, waarvan Artaud de belichaming zou zijn: “Waanzin en zin zijn in zijn oeuvre op zo’n theatrale manier verknoot en in elkaar verstrengeld geraakt dat het onderscheid tussen beide weliswaar niet vervalst, maar toch zijn stevige grondslag verliest” (152)? Of is het, zoals naar het einde toe lijkt te overwegen, een eerder algemene – ietwat overmoedige – claim over wat (Artauds en onze) waanzin is en wat de psychiatrie te doen staat? Op de momenten dat De Kesel het dichtst bij Artauds intrigerende oeuvre blijft, spreekt

het artikel het meeste aan. Met die kritische benadering gaat De Kesel in op het door Crombez geanalyseerde, chronische onrecht dat Artaud postuum aangedaan werd door een alles verstikkende mythe rond diens legendarische levensloop. “There are writers with biographies and writers without biographies”, stelde Tomaševskij.<sup>2</sup> Artaud, zo kunnen we concluderen uit Crombez’ vertoog, behoort ontegensprekelijk tot de eerste categorie. De ‘mythe Artaud’ kan enerzijds gekoppeld worden aan een avant-gardistische *feedback loop* die, als extreme implementatie van Stanislavski’s theorie van de inleving, ook bij onder andere Nijinski teruggevonden kan worden: Artaud flirt met de grens van psychisch evenwicht, waarbij het onderscheid tussen theater en het dagelijkse leven, personage en identiteit weggenomen wordt. Anderzijds ziet Crombez een “Artaud-vormige uitsparring” in de samenleving: “een pervers verlangen naar figuren die beantwoorden aan het profiel van het gestoorde genie” (135). Hoewel Crombez dit tweede aspect in mindere mate uitwerkt, blijft zijn artikel een vlot leesbare en inzichtrijke bijdrage die, zo lijkt het, de fascinatie die ten grondslag ligt aan de bundel zelf in een kritisch perspectief plaatst.

De bijdrage van Katrien Vuylsteke Vanfleteren neemt een aparte plaats in. Nergens anders vindt de lezer namelijk een dergelijke uitgesproken methodologische invalshoek. Die invalshoek is Lacaniaans – hoewel ook Freud en Aristoteles de revue passeren – en wordt losgelaten op een theaterstuk van Castellucci om de vraag te beantwoorden of er in het post-dramatische theater nog sprake kan zijn van inleving door de toeschouwer. Een zeer uitgebreide, maar heldere samenvatting van het methodologisch kader met betrekking tot identificatie, toegepast op de casus *Hamlet*, gaat de eigenlijke inzet van het stuk vooraf. Het is de (visuele) schoonheid die ondanks de bij Castellucci ontbrekende verhaalstructuur – door Vuylsteke Vanfleteren gelijkgesteld met betekenisloosheid – de toeschouwer ervan weerhoudt “te pletter te storten tegenover zijn tekort, zijn onoplosbaar verlangen” (217).

Luc Joosten, Staf Vos & Evelien Jonckheere bieden met hun bijdragen een verruimende blik die focust op respectievelijk opera, dans, kermis en variététheater. Joosten biedt een diepgaande en rijk gedocumenteerde analyse van Bergs opera *Wozzeck*. Niet alleen slaagt de auteur erin in de loop van het artikel een genuanceerde en (zelf-)kritische toon aan te houden, het veelzijdige perspectief van waaruit het onderwerp benaderd wordt – met aandacht voor tekst, historische context, artistieke evolutie, opvoeringsgeschiedenis en receptie – maakt deze beschouwing tot een van de aantrekkelijkste uit de bundel. Joosten vermijdt al te gemakkelijke definities en interpretaties van ‘waanzin’ en lijkt als volleerd moderator een vruchtbare dialoog tussen Berg en Büchner, theater en opera, tekst en muziek in

goede banen te leiden: hij stuurt het gesprek ongedwongen naar de thema's die hij wenst zonder ooit de stem van de sprekers te overstijgen. Vos analyseert dan weer de disciplinerende en normerende rol die vanuit de maatschappij de beeldvorming rond dans beïnvloedde: van een negentiende-eeuwse link met ziekte en waanzin, tot muziek en ritme als pedagogische middelen bij uitstek in twintigste-eeuwse opvoedingstheorieën als die van Jacques-Dalcroze en Schoop. Jonckheere op haar beurt tracht de interactie tussen waanzin, 'fiscifolie', variëtiëtheater en kermis uit de doeken te doen. Ze hanteert daarbij een soms te generaliserende theoretische, historische en culturele contextualisering. De voorbeelden uit de Vlaamse en voornamelijk Gentse context zijn daarentegen erg prikkelend. Haar invalshoek – de intrigerende vraag naar de relatie tussen arbeid en het spelen van de waanzin – blijft echter te vaak aan de oppervlakte en slaagt er niet in de diepgang te creëren die nodig is als aanvulling bij de door haar geciteerde Foucault en Elias. De waarde van dit artikel ligt daarin, dat ze, in tegenstelling tot de meeste andere bijdragen, het 'theater' toont, niet in zijn psychiatrie-kritische dimensie, maar in zijn orde-bevestigende, conservatieve dimensie.

De interviews met Marijs Boulogne, Viviane De Munck en Dirk Roofthoof tot slot komen verrassend uit de hoek. Waar alle andere bijdragen de productieve interactie tussen waanzin en theater benadrukken, spreken deze drie tenoren uit het actuele Vlaamse theaterlandschap zich duidelijk uit tegen die romantische visie op het artistieke proces. Zo stelt Boulogne – misschien net iets te imperatief –, alle Michaux', Artauds en Nijinski's ten spijt: "Net als de schrijver kan ook een regisseur zich niet permitteren dronken of stoned te zijn" (242), "Je moet gelukkig zijn om theater te maken" (242) en "De acteur mag zich niet verliezen in het spel van de waanzin" (243).

Samenvattend kan gesteld worden dat de bundel een toegankelijke en veelzijdige blik – zowel thematisch als methodologisch – biedt op de intrigerende en wederzijdse fascinatie tussen theater, waanzin en psychiatrie, en zowel de historische als actuele relevantie van deze dialoog aantoonde. Hij sluit daarmee aan bij de krachtlijnen van de tentoonstelling *Het spel van de waanzin*, die in Patrick Allegaerts bijdrage helder wordt gekaderd in de geschiedenis en strategie van het Museum Dr. Guislain. Het hoge niveau van bijdragen als die van onder andere Biet, Vanhaesebrouck, Joosten en Vos, wordt echter niet over de hele lijn volgehouden. Het open concept van de bundel, waarin verder wordt gekeken dan een zuiver academische benadering, vergeet bovendien één essentieel perspectief. Een tweetal korte, opluisterende citaten niet te na gesproken wordt nergens het woord gegeven aan een waanzinnige theatermaker of acteur zelf. Er wordt, eens te meer, voor hem of haar gesproken. De vage belofte van het "voorbij" uit de titel, kan

mijns inziens, daarom enkel worden ingelost door deze vermijdbare lacune: het is aan de waanzin zelf dat "voorbij" wordt gegaan.

Arnout DE CLEENE

## NOTEN

- <sup>1</sup> *Studies in Performing Arts & Media* is het herdoopte *Studies in Performing Arts and Film*.
- <sup>2</sup> Boris Tomaševskij. "Literature and Biography." *Readings In Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1971, pp. 47-55. (oorspronkelijke uitgave 1926)