

HET GELAAT VAN DE WAANZIN: OVER DE GENIALE GEK ANTONIN ARTAUD¹

Laurens DE VOS

De psychiatrie heeft altijd wel in een behoorlijk kwalijk daglicht gestaan bij kunstenaars. In hun ogen zijn zielenknijpers de vaandel dragers van onze moderne samenleving, die elke vorm van deviërend gedrag in de kiem trachten te smoren. En als we het beeld van de psychiatrie enigszins willen bijstellen, dan verwijzen we maar beter niet naar Antonin Artaud, die zowat alle stereotypen van de psychiatrie uitdraagt.

Artaud, de ongetwijfeld grootste theatervernieuwer van de twintigste eeuw, was al van kindsbeen af nogal ziekelijk, zowel lichamelijk als mentaal. Een aantal vroege gedichten die hij inzendt bij het literair hoogstaande *La Nouvelle Revue Française* wordt niet voor publicatie aanvaard, niet omdat wát hij in zijn gedichten te zeggen heeft niet interessant zou zijn, maar wel omdat de vormelijke aspecten ervan niet stroken met hóe het zou moeten zijn. Het is Artauds eerste aanvaring met 'de' maatschappij die hem dwingt in een vormelijk keurslijf te kruipen, ook al is geen enkele vorm geschikt voor de vormeloze gedachten die hij tracht te verwoorden. Meer zelfs, Artaud geraakt er gaandeweg van overtuigd dat hij de pure energiestroom van het leven nooit in woorden zal kunnen vatten, omdat taal uiteindelijk altijd een vormmechanisme blijft. Taal is een dood object waarmee weinig aan te vangen valt, besluit hij, en hij begint de taal daarom zodanig te kneden dat zij niet zomaar een afstandelijke weergave is van die vulkanische krachten, maar veeleer gevaarlijk dicht op de huid ervan zit. Hij vindt zijn eigen woorden uit, zijn eigen taal. Uit angst verstrikt te geraken in de taal die de absurde samenleving hem heeft aangereikt, ontmantelt hij die taal zo goed en zo kwaad als dat gaat. Artaud deconstrueert zijn naam in 'outo' en 'Totaud', en neemt later een tijdje de naam aan van zijn moeder. Alles probeert hij om aan het vormelijke karakter van zijn identiteit te ontsnappen. Hij knipt zich af van zijn stamboom en vervloekt zijn moeder omdat hij uit haar geboren is, en op die manier verwordt tot een afstammeling, een afgeleide. Liefst was Artaud een volledig autonoom wezen, dat in geen enkele relatie tot zijn omgeving stond: 'Ik, Antonin Artaud, ik ben mijn zoon, mijn vader, mijn moeder, en mij', zo stelt hij in een later werk. Artaud was de ongebornene, de naamloze die zich weigerde in te schakelen als schakel in de keten van maatschappelijke betekenaars. Een self-made man, zouden we kunnen zeggen. Om die reden wendt Artaud zich dan ook tot het theater;

het beeldende sluit immers dichter aan bij de werkelijkheid dan abstracte, afgeleide tekens. En als geboorte iets problematisch is, dan geldt dat ook voor seksualiteit. Hoewel de charismatische Artaud met vrouwen als Anaïs Nin in zijn omgeving niet te klagen had, stond hij behoorlijk afkerig van de vleselijke geneugten, die alleen maar in voortplanting en afgeleiden resulteren. Cécile Schramme, een Brussels meisje uit de bourgeoisie, mag het serieus ontgelden in zijn brieven omdat zij hem net iets te gretig is. Die relatie heeft overigens niet lang geduurd; toen hij op een lezing in Brussel in 1937 in het bijzijn van zijn aanstaande schoonouders plots begon over de effecten van masturbatie bij jezuïetenpaters was het welletjes en mocht Artaud het huwelijk op zijn buik schrijven.

Was Artaud gek? Of is het toch de samenleving die gek is, een samenleving die hem als visionair uit haar rangen verstoot omdat zij de waarheid niet verdragen kan, omdat zij zich liever een rad voor de ogen laat draaien door wat eigenlijk fundamenteel chaotisch en ongeordend is toch netjes te ordenen en overzichtelijk te houden? Een samenleving die iedereen die weigert zich aan te passen in de vergeetput stort. Waren die vergeetputten in vroeger tijden de nederzettingen buiten de stadsomwallingen, dan is dat in de 20^{ste} eeuw de psychiatrie, waarheen al diegenen worden verbannen waarmee de samenleving geen raad weet.

In een krachtig essay neemt Artaud de verdediging op zich van zo'n slachtoffer van de maatschappij, Vincent Van Gogh. De schilder was in het bezit van de waarheid, aldus Artaud. Hij was de enige schilder die niets anders deed dan schilderen maar daardoor het schilderen te buiten ging. Van Gogh knoopt aan bij de vitaliteit en pure authenticiteit van het leven, wars van elk maatschappelijk discours dat de kunstenaar aan banden tracht te leggen. Gemakshalve worden kunstenaars van het type Van Gogh door die maatschappij waanzinnig verklaard en opgesloten. Waanzin is het stigma waarmee de samenleving diegenen bestempelt die niet de moed hebben zich te zelfmoorden. Daarom ziet Artaud Van Gogh als één van hen die door die maatschappij *gezelfmoord* is. Het valt de lezer bovendien niet moeilijk in het essay ook, of misschien zelfs op de eerste plaats, een zelfbeschouwing te lezen. Artaud identificeert zich met zowat alle protagonisten die hij in zijn essays, romans of toneelwerk opvoert. Van Gogh vertoonde een helderheid van geest die, zo gaat Artaud verder, gevaarlijk veel verder reikte dan de alledaagse realiteit. Zijn schilderijen voeren ons terug naar het prenatale lijden, naar een fase waarin de verderfelijke en bedrieglijke invloed van de taal zich nog niet heeft laten gelden. Een fase waarin de absolute waarheid in al haar helderheid zichtbaar wordt. Wie is er dan gek? Het is de maatschappij die zichzelf voortdurend bedriegt door een op taal gebouwde werkelijkheid te aanvaarden als de echte realiteit.

Om die reden vervloekte Artaud de Parijse, westerse samenleving van zijn tijd en ging - enigszins naïef wellicht - op zoek naar de authenticiteit van de mens bij de Tarahumara indianen in Mexico. De beschrijving van die tocht door een onherbergzaam landschap is hallucinant; een volslagen uitgeputte, hallucinerende Artaud komt ten langen leste bij de stam toe, waar hij door het nemen van drugs één tracht te worden met het lichaam van de natuur zelf. Later onderneemt hij ook nog een reis naar Ierland, waar hij met de stok van de Ierse patroonheilige Sint-Patrick in de hand de ongerepte leefwereld van de druïden wou ontdekken.

Laat er geen misverstand over bestaan: Artaud was gek. Goed gek. Een psychoot bij wie de taal nooit ingang heeft gevonden en dus geen geordend denkvermogen aan de dag kon leggen. Een man die in een pre-symbolische, voortallige wereld is blijven leven, die - om het in psychoanalytische begrippen te omschrijven - nooit gecastreerd is. Zijn werk getuigt van een voortdurend zoeken naar een wereld vóór het woord, vóór de zondeval. Hij weigert een Vaderfiguur te aanvaarden die hem met de wet en het woord zou confronteren. Nergens in zijn geschriften praat Artaud over zijn vader. Dat doet hij wel over zijn moeder. Maar belangrijker, hij vergelijkt zich met alle soorten Oervaders. Een biografie over de Romeinse keizer Heliogabalus past hij zodanig aan dat hij er zichzelf in herkennen kan. Heliogabalus heerst over zijn rijk met alle excessen die men zich van een Vader zonder tekort mag indenken. Heliogabalus - en dus Artaud - krijgt alle allures van een God, en elders identificeert de theaterman zich expliciet met God. Artauds leven is de dramatisering van het onopgeloste Oedipuscomplex waarin hij God in al zijn gedaanten probeerde te vermoorden en zelf diens positie als allesoverheersende, autonome patriarch in te nemen. In Ierland maakte Artaud zoveel amok op straat dat hij door de autoriteiten werd opgepakt en op de boot terug naar Frankrijk in een dwangbuis werd vastgehouden. Voor Artaud was het zijn laatste tripje, want van dan af zat hij onafgebroken in psychiatrische centra, waar hij ondermeer onder toezicht stond van Jacques Lacan. En hoewel Lacan in de jaren veertig nog lang niet de grootste psychoanalyticus na Freud was, is in se elke psychiater voor een psychoot de alleswetende meester, de vader die in het bezit is van de fallus (psychoanalytici zouden in dat perspectief de stok van Sint-Patrick ook wel weten te plaatsen). Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Artaud zwaar uithaalde naar Lacan en andere psychiaters die hem onderwierpen aan de in die tijd populaire elektroshocks. Maar ook gedurende die lange periode van opsluiting die tot zijn dood negen jaar geduurd heeft bleef hij die imaginaire droom om een goddelijke, tekortloze vader te zijn, koesteren. Het ging zowaar zo ver dat hij zichzelf aan het hoofd waande van een vrouwenleger, waarin naast zijn moeder en grootmoeder ook denkbeeldige vrouwen figureerden. Dat leger, zo geloofde hij rotsvast, zou hem ter hulp snellen en hem uit de klauwen van de psychiatrie bevrijden.

Het is in deze context dat we het theater van de wreedheid moeten begrijpen. Wat het zo wreed en gevaarlijk maakt is dat het de taal probeert te doorboren. Het theater van de wreedheid zoekt de chaos en explosiviteit die achter de ordelijke en beheersbare structuren van de taal liggen. 'Al zo lang word ik gekweld, gekweld door een vorm van schrijven die zich niet binnen de norm bevindt', zo zegt Artaud. 'Ik zou buiten de grammatica om willen schrijven, een uitdrukkingvorm vinden die woorden te boven gaat'. Om die reden schraapt Artaud de canon uit zijn theater. Liefst houdt hij zich ver af van literaire werken waarbij de woorden op voorhand op papier staan en de acteur alleen maar met een keurslijf opzadelen. Geen mooi opgebouwde dialogen of plotlijnen voor deze man, geen psychologische analyses maar de vrije loop van tekens die het opgeroepen object onmiddellijk aanwezig stellen, zoals dat het geval is bij onomatopoeën. Artaud staat voor een theater dat de authenticiteit, de pure oorsprong van de mens centraal stelt en daartoe de taal eerder als een hindernis dan als een middel beschouwt. Het theater van de wreedheid laat de representatie net achterwege. De taal hoeft daarom als dusdanig niet geschrapt te worden, maar moet zich omvormen tot een ruimtelijk object dat de absolute waarheid kan openbaren. De kloof tussen betekenaar en betekenis wordt daarbij weggevaagd, en per definitie dus ook deze begrippen zelf. Dit is een uitermate destructief proces, dat dood en vernieling met zich brengt. Artaud gebruikt de metafoer van de pest, die door de stad raast en jaagt en een volgehouden zuivering doorvoert. Hoezeer Artaud zich ook afzette van het aristotelische, mimetische theater, de loutering die de pest brengt draagt duidelijk sporen van de catharsis in zich.

En Artauds werk houdt nog wel meer paradoxen in. Het streven naar authenticiteit plaatst Artaud met beide voeten in de westerse traditie waarvan hij zich zozeer distantieerde. De teleologische en logocentrische zoektocht naar een oorsprong, een kern van waaruit alles zich ontplooit, domineert het hele westerse denken. Ook bij Artaud blijken de sporen van het aristotelische essentialisme een stuk hardnekkiger dan gedacht. De waanzinnige die de zin zelf buitenspel wou zetten zit volledig verstrikt in haar netten.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Artaud in zijn project veel navolging heeft genoten in het westerse theater. Ik wil graag met u even ingaan op twee van de belangrijkste naoorlogse Engelstalige toneelauteurs, Samuel Beckett en Sarah Kane. Op zich is ook dit al een paradox, want hoe valt Artauds theaterproject, dat zich in grote mate afzet van het geschreven woord, te rijmen met zoiets als het label 'artaudiaans auteur'? De reden is even simpel als cynisch: het theater van de wreedheid was tot mislukken gedoemd. Het kan niet anders dan een eeuwige belofte blijven die nooit ingelost kan worden. Artaud zocht immers een taal

buiten de taal om, maar zo'n meta-taal of pre-discursieve realiteit bestaat eenvoudigweg niet. Uiteindelijk kon hij niet anders dan zich neerleggen bij het feit dat elke betekenisgeving stoelt op een gedeelde en gestructureerde code, hoezeer die ook verminkt is. Op het einde van de rit blijkt zijn project gedraaid te hebben rond een metafysica van de afwezigheid, en dus een volkomen onbereikbaar ideaal. 'Ik ben er heel dicht bij, maar alles katapulteert me terug naar de norm', klaagt hij.

Waarschijnlijk niet toevallig waren Beckett noch Kane helemaal helder in het hoofd. Om gebeten te zijn door het artaudiaanse virus moet je wellicht wel een beetje gek zijn. Beckett zelf was in behandeling geweest bij de befaamde psychoanalyticus Wilfred Bion en had het boek *Das Trauma der Geburt* van Otto Rank gelezen. Net als bij Artaud is de geboorte bij Beckett inderdaad een heel traumatische gebeurtenis; ook zijn personages lijken er alles aan te willen doen de schandvlek van hun geboorte zo snel mogelijk uit te wissen. De Ierse schrijver lieert de 'geboorteval' zelfs expliciet aan de zondeval. De geboorte wordt stevast met de vinger gewezen als de schuldige die de personages van zichzelf vervreemd heeft.

De angst om de illusie van authenticiteit en autonomie te verliezen verlamt Becketts personages, soms zelfs letterlijk. Het liefst verstenen zij levenloos zonder een spoor van afscheiding prijs te geven. Geen uitwerpselen, geen kinderen, geen adem, maar ook geen woorden. Beckett speelt voortdurend met de relatie tussen de vagina en de mond. Artaud zou het roerend met hem eens zijn, want al die gaten zijn uiteindelijk alleen maar wegen waarlangs van alles kan ontsnappen. In de monoloog *Not I* (1972) zien we een helverlichte mond, waarvan de lippen duidelijk de vaginale connotatie onthullen. De vrouw die we aan het woord horen, vertelt het relaas van haar geboorte die haar van haar authentieke zelf ontruikt heeft. In haar lange bijna ononderbroken woordenstroom weigert zij haar eigen verhaal vanuit de eerste persoon te vertellen. Zij kan er onmogelijk vrede mee nemen dat haar taal met haar een loopje neemt, en zich als een parasiet op haar authentieke zelf ent. Haar stem komt van buitenaf; veeleer dan een reflectie van zichzelf, ervaart zij haar woorden als een haar opgelegde wet waarnaar zij zich willens nillens moet schikken. De taal is de Ander; met de implementatie van de taal verwordt zij tot een gespleten wezen. Elke bewering over zichzelf verraadt daardoor de intrinsieke onmogelijkheid ervan. Hetgeen Becketts personages willen benoemen toont zich onnoembaar. Toch is taal, die bron van alteriteit, de enige manier van bestaan. Daarom beklagen zij zich voortdurend dat zij moeten blijven spreken hoewel zij niet kunnen spreken. Alleen de ultieme stilte van de dood kan een einde stellen aan deze waanzin. In één van Becketts romans met de

niets aan de verbeelding overlatende titel *De Onnoembare* zegt de schizoïde verteller: 'Het is nu over mij dat ik moet spreken, zelfs al moet ik het doen met hun taal, het is een begin, een stap richting stilte en het einde van de waanzin, de waanzin te moeten spreken en niet te kunnen spreken'. En als Beckett de gespletenheid die de taal veroorzaakt als waanzin bestempelt in tegenstelling tot een soort psychotische toestand, dan zou Artaud hem overschot van gelijk gegeven hebben.

Maar Beckett had begrepen dat zelfvervreemding niet enkel een zaak is van de taal of andere afscheidingen, maar ook van de blik. 'Zijn is waargenomen worden', zei Berkeley al. Het bestaan van het individu hangt af van de Ander: van de taal en van de blik die steeds teruggeworpen wordt. Ook hier sluit Beckett nauw aan bij de theorieën van Lacan; in het gezichtsveld kijken we niet enkel naar een object, maar worden op onze beurt door dat object zelf ook bekeken. We voelen als het ware de teruggeworpen blik. Het kijkende subject is tezelfdertijd ook steeds een bekeken object. Alleen in die relatie van wederkerigheid kan het subject maar tot zichzelf komen, maar ook hier weer: net zoals de taal een externe bron is die noodzakelijk is om te bestaan, maar tegelijk dat 'volle' bestaan teniet doet, heeft de blik een vreemde afkomst die niet van de kijker zelf komt en die hem een passieve rol toebedeelt ten koste van zijn vermeende, illusoire, zelfregulerende autonomie. Ik word gesproken en ik word gezien. Beckett's personages bevinden zich in het veld van de blik en dus van de Ander, en komen tot het besef dat zij in hun subjectiviteit voortdurend gedetermineerd worden door de Ander, door de wereld rondom hen. Dat leidt dikwijls tot bijzonder humoristische scènes bij de voorts nogal zwartgallige Beckett. Zo is bijvoorbeeld Hamm in *Endgame* zozeer op zichzelf gericht dat hij elk contact met de buitenwereld weigert. Samen met Clov, een soort zoons- of dienaarsfiguur, lijkt hij volledig afgesloten van alles en iedereen en in een soort burcht in een niemandsland te leven. Tot Clov denkt een vlo ontdekt te hebben en paniek zich meester maakt van de oude Hamm: een vlo betekent nieuw leven, voortplanting, contact met de Ander. Vertwijfeld roept hij uit: 'De mensheid zou van daar helemaal opnieuw kunnen beginnen!' Laat ons daarvan gespaard blijven.

Een dergelijke waanzin gesproken of gezien te worden maakt zich van een rist Beckett-personages meester. Het kon bijna niet anders of Beckett moest gebruik maken van het oog van de camera om die zelfvervreemding tot uitdrukking te brengen. Een heel bevreemdende film is *Film* uit 1964, waarin een naamloos personage als een waanzinnige tracht zich van alle hem omringende blikken te ontdoen. Hij trekt het gordijn dicht vanaf de zijkant van het venster om zeker ongezien te blijven, hij nadert de spiegel, ook van opzij en hangt er een mat over.

Vervolgens verjaagt hij de kat en de hond uit de kamer en hangt zijn mantel over de kooi van de papegaai en de viskom. Dat zijn waanzin in wezen neerkomt op het onvermogen om te gaan met de Ander, en dus overeenkomt met de weigering de Vaderfiguur te aanvaarden als de vertegenwoordiger van de talige realiteit, blijkt des te meer uit het feit dat hij – hoe kan het ook anders? – een portret van God de Vader van de muur trekt en in stukken scheurt. Een vadermoord waarop Freud of Artaud jaloers zouden zijn. En toch, de film eindigt met een aantal shots van de camera zelf die de protagonist gevolgd heeft; het oog van de camera blijkt niemand minder dan hijzelf te zijn. Op die manier geeft Beckett te kennen dat ondanks verwoede pogingen zich uit ieders blikveld terug te trekken, er geen ont-snappen is aan het waargenomen worden, zelfs al gaat het om zelfwaarneming. Om die reden zijn vele van Becketts personages, zoals de reeds vernoemde Hamm in *Endgame*, blind. Of moeten we, in het licht van diens waanzinnige wens van totale onafhankelijkheid van de Ander, zeggen dat hij veinst blind te zijn? Hamm heeft z'n naam immers ook niet gestolen; hij is letterlijk wat men in het Engels *a ham* noemt, een snertacteurje, een clown.

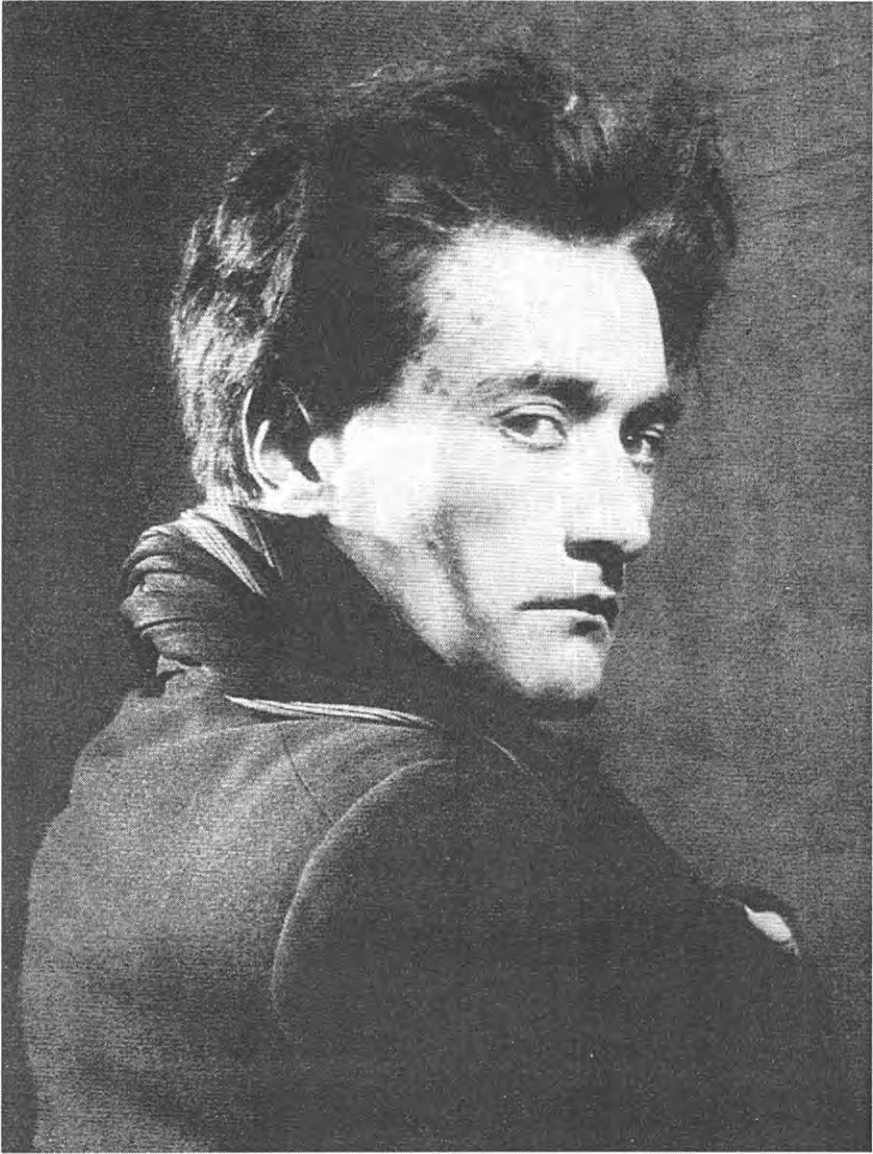
In het eerder aangehaalde stuk *Not I, Niet Ik*, kan de vrouw zich onmogelijk verzoenen met de zelfvervreemding waarmee de taal haar opzadelt. Maar *Not I* kan natuurlijk ook homofonisch gelezen worden als *not eye*, zeker in dit geval, waarin het personage in feite enkel een mond is. Er zijn bovendien fragmenten in de tekst die ook hier wijzen op blindheid, samen met het relaas van de verlam-mende angst die zich van de vrouw meester maakt wanneer zij wordt aangestaard.

Een paar decennia later, in de jaren '90, vloog Sarah Kane de scène op met *Blasted*, schreef in de tijdsspanne van vier jaar nog vier stukken en verhing zichzelf daarna in een psychiatrische instelling, nauwelijks 28 jaar. Haar werk draagt niet alleen de stempel van haar grote voorbeeld Beckett, maar ook van Artaud, hoewel zij slechts relatief laat in contact kwam met zijn werk. Kanes werk zou je kunnen zien als de compromisloze doortrekking van Beckett. Worstelen Becketts personages met de verplichting door te gaan met vertellen ondanks de structurele onmogelijkheid daarvan, dan lijkt Kane de handdoek te gooien. Al haar toneelstukken zijn verwoede pogingen om de taal buitenspel te zetten en zo toch aan te knopen bij authenticiteit en eigenheid in zijn meest psychotische context. In dat licht moeten wij de scènes vol geweld en seksualiteit zien; net als de niet van bloed en folterpraktijken gespeende scènes in Artauds theater van de wreedheid, dienen zij de vernietiging van de afstand tussen het vertelde en de taal. Taal moet meer zijn dan alleen maar een middel, het moet samenvallen met het vertelde. Geweld en seks hebben beide het lichaam als object, en het is precies het lichaam waar die afstand kan worden uitgevlakt. Een lichaam van een acteur op scène dat

onderhevig gemaakt wordt aan geweld of pijnstoten, heeft zijn weerslag op zowel het personage als de acteur. Het semiotische lichaam van het personage kan niet worden losgekoppeld van het biologische lichaam van de acteur. Hetzelfde geldt voor seks en pornografie. Pornoacteurs behoren tot de weinigen wiens acteerwerk overeenkomt met de realiteit. 'Het is maar voor de kunst' moet hier dus wel met een korreltje zout worden genomen.

Terug naar Kane. Haar werk is wreed, en daarom ook waanzinnig, omdat het de afstand die de taal schept verwerpt. Haar personages, net zoals die van Artaud, zijn compromisloos, zij leven volgens absolute, zeg maar metafysische ideeën. Dergelijke ideeën hebben echter elke relatie met de symbolische, talige wereld verloren, en zijn daardoor, stricto sensu, niet meer menselijk. Het is op dit punt waarop het absolute een onvoorwaardelijke drijfveer wordt dat de waanzin haar intrede doet. Wanneer de waarheid niet meer het resultaat is van een talige constructie, maar een fundamentalistische grondslag krijgt, begeeft men zich op zeer gevaarlijk terrein. Dat moeten Kanes personages letterlijk aan den lijve ondervinden. Hun onthechting van de wereldse, gemedieerde realiteit leidt hen onverbiddelijk naar hun vernietiging. Zoals bijvoorbeeld Hippolytus in Kanes verre-gaande bewerking van de Phaedra-mythe, over wie de schrijfster zelf zei: 'In plaats van na te streven wat traditioneel als puur wordt beschouwd, streeft mijn Hippolytus eerlijkheid na, zowel fysiek als moreel – zelfs wanneer dat betekent dat hij zichzelf en al de anderen moet vernietigen.' Geschreven jaren voor 9/11 en de daaropvolgende zelfmoordaanslagen, maar de onderliggende idee blijft dezelfde. Want of het nu gaat om religieus fundamentalisme, of – zoals bij Kane – absolute liefde, ze zijn even destructief. Kanes personages stellen zulke hoge, absolute, ja, metafysische eisen aan de liefde dat zij onmogelijk beantwoord kunnen worden. We zien trouwens een verabsolutering van de liefde doorheen Kanes werk. Als Phaedra haar absolute liefde nog kan projecteren op Hippolytus in haar tweede stuk, dan toont haar volgende stuk al een personage dat wanhopig verliefd is op haar dode broer, en in het daaropvolgende stuk lezen we de analyse van een stem die zegt dat 'je verliefd bent geworden op iemand die niet bestaat'. Om in haar laatste stuk hernomen te worden in de wanhoopskreet van het personage: 'Verrek God omdat je mij hebt laten houden van een persoon die niet bestaat!' Liefde in zijn meest verabsoluteerde, letterlijk onmenselijke vorm. Liefde als waanzin. Temidden van al zijn wreedheid is die metafysische liefde overigens ook aanwezig bij Artaud.

Vorm en inhoud, representatie en realiteit, moeten samenvallen. Kane is dan ook een van de grootste vormvernieuwers geweest in het moderne Engelse drama. Haar stukken experimenteren met hoe de taal zich kan vormen naar de realiteit,



Portretfoto van Artaud door Man Ray (1926)

maar in haar laatste stuk met de toepasselijke titel *4.48 Psychosis* komt het personage tot het besef dat dit niet lukt: 'hier ben ik, en daar is mijn lichaam', klinkt het. Zij trekt daarom een nog iets verdergaande conclusie dan Beckett, die desondanks toch maar bleef doorgaan. Als geen enkele taal, ook niet het theater van de wreedheid, in de mogelijkheid verkeert die schizofrenie op te heffen en het authentieke zelf in ere te herstellen, dan is zelfmoord de enige uitweg, de laatste, ultieme stilte. Het is die stap die het personage zal zetten in Kanes laatste stuk, dat daardoor door een aantal recensenten werd afgedaan als een uitgebreide zelfmoordnota. De stilte weegt op het stuk, en de taal verdwijnt gaandeweg meer en meer. Nog nooit verliep een zelfmoord op scène zo geleidelijk, zo geruisloos als in *4.48 Psychosis*. Het stuk toont als geen ander dat de mens een talig wezen is, een talig wezen moet zijn om te bestaan, en dat het moment waarop de taal oplost en verdwijnt, ook de drager van de taal verdwijnt. De taal, dat laatste ankerpunt dat de waanzin op afstand kon houden, moet het afleggen tegen de waanzin.

Dit verklaart waarom waanzin en kunst hand in hand gaan, of dat op z'n minst kunstenaars statistisch gesproken wat lossen van God zijn. Waanzin laat immers toe de platgetreden paden van de taal te verlaten en een blik te werpen achter de taal. Via hun kunst proberen waanzinnige kunstenaars ons – saaie, inerte, geestesdode toeschouwers – daarvan deelachtig te maken. Zij offeren zich als het ware op om ons attent te maken op de constructie waarmee wij de realiteit tegemoet treden. Vandaar ook de aantrekking die waanzin op ons uitoefent; zij lijkt een wereld te openen die voor ons gesloten blijft. Daarom halen we die waanzin graag in huis; we accaperen waar we geen vat op krijgen. We benoemen het onnoembare, maar ontdoen het daardoor ook meteen van het kleed van de waanzin. Artaud kan ervan meespreken. De man die alles in het werk stelde een puur individuele entiteit te zijn is vooral na zijn dood gedefinieerd aan de hand van zijn ontelbare 'dubbels'. Kunnen wij nog over Artaud spreken zonder dat de schaduw van Derrida en diens opstellen over Artaud zich over de theaterman afwerpt? Is het beeld dat wij ons van Artaud vormen nog wel het beeld van de échte Artaud, of is het een beeld van een beeld, namelijk van een Artaud die allang zichzelf niet meer is, maar integendeel Artaud-Derrida, Artaud-Deleuze, of vanuit het perspectief van de theaterpraktijk, Artaud-Brook? En welke Artaud-kenner heeft niet de welbekende foto voor ogen van Man Ray? Zelden was Artaud zo geaccapereerd als vandaag. Ingekapseld als hij is in zoveel domeinen van het maatschappelijk denken, is het moeilijk om hem nog het predicaat waanzinnige op te plakken. Hij behoort niet langer tot het waanzinnig gebied waar de samenleving geen greep op heeft. Werd hij tijdens zijn leven uitgestoten, of slaagde hij erin zichzelf uit te sluiten, dan weet hij zich nu veilig opgenomen in de warme armen van de sociale codificaties. Artaud is een beeld geworden, een icoon waarnaar we graag

teruggrijpen om waanzin te vatten. Al schiet elke benoeming ervan tekort. Dit essay vormt daarop geen uitzondering. Als talige wezens mankeren wij de voeling met het reële om het absolute van de waarheid te vatten. De ruis op de waarheid, letterlijk de gestoordheid, de storing, is een *conditio sine qua non* om te kunnen functioneren. Wij zijn gestoord, zij zijn waanzinnig. Het is een wereld van verschil. Of zoals Sarah Kane het zei: 'Ik denk dat je tot op een bepaalde hoogte je vermogen om te voelen en waar te nemen moet smoren. Om te functioneren moet je tenminste één deel van je hersenen wegsnijden. Anders ben je chronisch helder in een maatschappij die chronisch gestoord is. Ik bedoel maar, kijk naar Artaud. Dat is je keuze: word waanzinnig en sterf, of functioneer maar wees gestoord.'

NOOT

- ¹ Dit is een lichtjes aangepaste versie van mijn lezing in de Gentse stadsbibliotheek, die op 23 november 2006 gehouden werd in het kader van de tentoonstelling *Waanzin is Vrouwelijk* in het Museum Dr. Guislain.