

*Arm theater in een gouden tijd*



# Arm theater in een gouden tijd

Ritueel en avant-garde  
na de Tweede Wereldoorlog

*Thomas Crombez*

# De coulissen van het geheugen Publicatiereeks voor archief en erfgoed van de podiumkunsten

Documenten, beeldmateriaal en getuigenissen uit de Vlaamse podiumarchieven ter beschikking stellen van een breed publiek. Dat is de voornaamste doelstelling van *De coulissen van het geheugen*, een nieuwe boekenreeks bij LannooCampus.

Deze boeken willen reflecteren over podiumerfgoed. Zo brengen ze dat erfgoed dichter bij het heden. Ze 'actualiseren' de rijke, maar vaak moeilijk toegankelijke podiumarchieven. Dat kan op vele manieren gebeuren: met getuigenissen, via reproducties van archiefdocumenten en beeldmateriaal, via reconstructies, of door te rapporteren over niet-materiële praktijken en hoe ze in de context van repetities of workshops worden doorgegeven.

*De coulissen van het geheugen* wordt mede ondersteund door Het Firmament (expertisecentrum voor het cultureel erfgoed van de podiumkunsten), Vlaams Theater Instituut, Universiteit Antwerpen en de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Antwerpen).

**Hoofdredactie** Thomas Crombez

**Redactieraad** Staf Vos, Bart Magnus, Luk Van den Dries



*Arm theater in een gouden tijd* draagt het GPRC-label wat staat voor 'Guaranteed Peer Reviewed Content'. Met dit kwaliteitslabel geeft de Vlaamse Uitgevers Vereniging (VUV) aan dat de publicatie die dit label draagt een peerreviewprocedure heeft doorlopen die beantwoordt aan de internationale wetenschappelijke standaarden.

D/2014/45/149 – ISBN 978-94-0141-711-2 – NUR 670/676

Vormgeving cover: Thomas Crombez en Kurt Cornelis ([www.sfumato.be](http://www.sfumato.be))

Vormgeving binnenwerk: Thomas Crombez

Illustratie cover: *Ajax '68* door studenten van de Studio Herman Teirlinck, in een regie van Alfons Goris en Bert Verminnen (1968). Bron: Archief Studio Herman Teirlinck

© Thomas Crombez & Uitgeverij Lannoo nv, Tielit, 2014  
[www.zombrec.be](http://www.zombrec.be)

Uitgeverij LannooCampus maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediodivisie van Uitgeverij Lannoo nv. Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag vervaelvoudigd worden en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm, of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Uitgeverij LannooCampus  
Erasmie Ruelensvest 179 bus 101  
3001 Leuven  
België  
[www.lannooocampus.be](http://www.lannooocampus.be)

# Inhoud

**Inleiding** Onze verborgen avant-gardes 7

## **1 Antonin Artaud** 17

*De vervloekte vader* 22

*Poëzie is nooit een kwestie van drukinkt* 34

*Een toneel dat zich aan de tekst wil onderwerpen is een kruidenierswinkel* 48

*Ik zou de minister vragen een toneellaboratorium op te richten* 58

## **2 Het Living Theatre** 69

*Het blaffen van Artaud* 75

*Op een keer in Brussel hadden we ongeveer vijftig lijken meer te begraven* 84

*Het publiek staat op de rand van de duikplank* 93

*Ondertussen in de werkplaats* 106

## **3 Jerzy Grotowski** 111

*Eindelijk, het echte avant-gardetheater* 118

*Via negativa* 148

*De clichés van het paratheater* 157

*Het essentiële theatermedium* 161

*Grotowski kauwen en snel doorslikken* 169

*Een gruwelijk primitief en beestachtig tafereel* 204

## **4 Performance art** 213

*Decline and fall of the American avant-garde* 223

*Marginaal theater is het niet* 234

*Ik wil mijn hoofd uit de strop van de geschiedenis trekken* 247

*I don't belong here* 251

*Een stem die uit het ijlle op de scène valt* 261

*Jan Fabre, waar zit je, ik kom op je gezicht slaan* 278

**Besluit** 285

**Verantwoording** 291

**Geraadpleegde werken** 293

**Dankwoord** 303

**Register** 307



## INLEIDING

# Onze verborgen avant-gardes

Verborgen? Van welke avant-garde kan vandaag nog gezegd worden dat ze onvindbaar is of was? Worden we niet met avant-garde – het synoniem voor experiment en vernieuwing in de kunsten – om de oren geslagen? Is niet elke vernieuwer, van Alfred Jarry tot Jan Fabre, ondertussen netjes opgeblonken en in de vitrinekast van de geschiedenis bijgezet?

Verborgen moet je hier begrijpen in de bijzondere betekenis die Edgar Allan Poe er in zijn kortverhaal *The Purloined Letter* (1845) aan gaf. De compromitterende brief, die de minister voor de speurders wil verbergen, hangt in ieders zicht, en ontsnapt juist daardoor telkens aan hun blik.

Net zo is het gesteld met de schrijvers, theatermakers en critici die ik in dit boek presenteer. Ze behoren tot, of schrijven over de naoorlogse avant-garde. Ze liggen in het zicht van iedereen. Hun invloed is zonder meer enorm. Zonder hen was er geen taal om over de ontregelende producties van de jonge Jan Fabre, Ivo Van Hove of Jan Lauwers te spreken. Zonder hen was het publiek niet op de heftige fysieke impact van de dansproducties van Wim Vandekeybus, Sidi Larbi Cherkaoui of Alain Platel voorbereid.

De naoorlogse theateravant-garde heeft de woordenschat ontwikkeld om over een experimentele podiumkunst te kunnen denken en spreken. Die invloed reikt tot op het politieke niveau. De decreten die in Vlaanderen de financiële ondersteuning van de podiumkunsten beheren, zijn door hun avant-gardisme gekleurd. In 1975, vlak na de eerste vernieuwingspogingen die ik in dit boek bespreek, wordt binnen het Theaterdecreet een aparte categorie gecreëerd voor ‘gezelschappen voor experimenteel of vormingstoneel’, die zich expliciet moeten bezighouden met activiteiten die ‘kunnen bijdragen tot de ontwikkeling en de spreading van de toneelkunst’.<sup>1</sup>

1 ‘Decreet houdende de subsidieregeling voor de Nederlandstalige toneelkunst’ (13 juni 1975), *Belgisch Staatsblad/Moniteur Belge*, 4 sept. 1975.

Nog geen twintig jaar later zal het Podiumkunstendecreet in het lijstje van beoordelingscriteria voor het toekennen van subsidies expliciet ‘de oorspronkelijkheid van artistieke keuzes’ en ‘het vernieuwende karakter’ van producties opnemen, naast meer traditionele criteria zoals publieksbereik en culturele uitstraling. Ook voor ‘multidisciplinaire kunstuitingen’, een andere erfenis van de avant-garde, wordt in het decreet nadrukkelijk plaats geruimd.<sup>2</sup>

Experiment en vernieuwing zijn dus decretaal verankerd. Ze zijn doorgesijpeld tot in het merg van de podiumkunsten. Toch ontsnappen *onze* avant-gardisten vaak aan de blik van historische overzichten of handboeken. Denk aan Hugo Claus die Antonin Artaud in zijn poëzie en theater verwerkt. Of Franz Marijnen en Tone Brulin, die de Poolse theatervernieuwer Jerzy Grotowski introduceren.

Voor die blinde vlekken zie ik twee redenen. De eerste is onze fixatie op de vroegste, zogenaamd ‘historische’ avant-garde, dat wil zeggen alle bewegingen die vóór de Tweede Wereldoorlog zijn ontstaan, zoals surrealisme, dada, futurisme, constructivisme, Bauhaus en De Stijl. Dat heeft alles te maken met de onderzoekers van de eerste generatie die zich ernstig met avant-gardisme gingen bezighouden, zoals de Duitse literatuurwetenschapper Peter Bürger.

Voor Bürger was het breukkarakter van de avant-garde van essentieel belang. Eenmaal de provocatie is gesteld, en de kleinburger gekrenkt is in zijn gevoel voor wat artistiek betamelijk is, laat het grote gebaar zich niet meer herhalen. Wie na *Fountain* van Marcel Duchamp (1917) nog met een industrieel massaproduct (daarenboven aan ontlasting gerelateerd) een kunstexpositie wil infiltreren, bekritiseert niet langer het systeem van de kunst, maar voldoet juist helemaal aan de bijgestelde verwachtingen.

2 ‘Decreet houdende regeling van subsidiëring voor de werking van organisaties voor podiumkunsten’ (27 jan. 1993), *Belgisch Staatsblad/Moniteur Belge*, 15 apr. 1993.



Neo-avant-garde – wel ja, ‘neo’ – is dus een flauw doorslagje van ‘echte’ avant-garde, en daardoor *inauthentiek*.<sup>3</sup> Allicht is er in de nasleep van mei ’68, wanneer Bürger zijn werk schrijft, geen sterker verwijt denkbaar.

Het gevolg van die banvloek is dat onze huidige handboeken kunst- en theatergeschiedenis bol staan van historische avant-garde, maar dat er voor de vernieuwers van na de Tweede Wereldoorlog veel minder canoniciserende aandacht is. Denk onder meer aan de *happeners*, de experimentele muziek, het fysieke en ritualistische theater en de *performance art*. Als dat wel al eens gebeurt, betreft het vaak internationale hoogvliegers. Happenings in New York of Parijs. Grotowski in Wrocław. Het *Theatre of Cruelty*-seizoen van Peter Brook in Londen. Het Living Theatre in Avignon.

Dat is de tweede reden waarom ik de hier behandelde kunstenaars als een verborgen avant-garde wil portretteren. Het gaat mij niet om de ‘grote’ internationale canon, maar om de weerspiegelingen, echo’s en herwerkingen ervan die, soms al eerder, soms tegelijk, soms veel later, in ons taalgebied opduiken. De focus ligt op Vlaanderen, zij het dat die regio nadrukkelijk begrepen wordt binnen twee grotere verbanden: de taalgemeenschap met Nederland, en de politieke gemeenschap binnen België.

Verborgen dus, die eigen avant-gardes, maar niet afwezig. Laat staan irrelevant. Dat onze lokale compagnons de route van Artaud, Grotowski en het Living Theatre doorgaans minder in de schijnwerpers staan, betekent niet dat ze het podiumkunstenlandschap niet mee hebben gevormd. Integendeel. Het discours dat critici gebruiken om over de kunsten te praten en te schrijven – in recensies, publieke debatten of beschouwingen – is net als de decreten ten gronde door avant-gardisme gekleurd. Met dit boek wil ik aantonen dat het juist de eigen, naoorlogse avant-gardisten zijn, die het taalgebruik van vandaag het sterkst hebben bepaald.

De concepten die de neo-avant-garde vanaf de jaren vijftig tot diep in de jaren zeventig in het kunstendiscours heeft geïnjecteerd, hebben diepe voren in het landschap getrokken. Wat is begonnen als een nadrukke-

3 ‘Da inzwischen der Protest der historischen Avantgarde gegen die Institution Kunst als Kunst rezipierbar geworden ist, verfällt die Protestgeste der Neoavantgarde der Inauthentizität.’ (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 71.)

lijk marginale generatie van experimentelen, is gaandeweg veranderd in een algemeen experimenteel klimaat. Het discours van de kunstcritiek, bijvoorbeeld, is ervan doordrongen. Om dat taalgebruik tegen het licht te houden neem ik de recensies van het groots opgezette theaterspektakel *Ten Oorlog* (1997) als voorbeeld.

Onder ruime persbelangstelling bereidt de Blauwe Maandag Compagnie zich bijna een heel jaar voor op Shakespeares koningsdrama's, bewerkt door schrijver Tom Lanoye en regisseur Luk Perceval. Bij de première in de Gentse Vooruit blijkt de theatermarathon, hoewel op vrijwel elk vlak een krachttoer, toch niet helemaal aan de verwachtingen van de critici te voldoen. Steven Heene in *De Morgen*:

Maar eerlijk gezegd had ik van deze productie toch een onthutsender theaterexperiment verwacht, verontrustend veeleer dan herkenbaar, meer een nieuw ijkpunt voor komende generaties dan de compilatie van een heleboel bestaande elementen.<sup>4</sup>

In het tijdschrift *Etcetera* zit Luk Van den Dries op dezelfde golflengte:

De eigenheid van de productie situeert zich niet in de ontwikkeling van een nieuwe vormtaal, of de ontplooiing van een beeldvermogen. [...] *Ten Oorlog* vertegenwoordigt wat dat betreft geen breuk in de Vlaamse theatergeschiedenis.<sup>5</sup>

Eerder dan de validiteit van die oordelen te toetsen, wil ik de aandacht vestigen op de taal die Heene en Van den Dries hanteren: het historiserende discours van de avant-garde. De criticus probeert niet langer om op hetzelfde niveau als het publiek te staan, maar er bovendien te stijgen, om van historische hoogte het gekrioel op de grond te beoordelen. Heene en Van den Dries leggen de meetlat van de geschiedenis naast de productie. Ze schrijven over *experiment*, *ijkpunt*, *verontrustend*, *nieuwe vormtaal*, *breuk*. Het zijn de positief geconnoteerde bakens van een breukvriendelijk discours, in contrast met de negatieve wolk die rond de woorden van de

4 Steven Heene, 'Acht uur koningsdrama's van Shakespeare door BMCie en Tom Lanoye in première', *De Morgen*, 24 nov. 1997.

5 Luk Van den Dries, 'Ten Oorlog: Een trechter van gruwel en geweld', *Etcetera*, jg. 16, nr. 63 (maart 1998), p. 14-20.

stilstand hangt (*herkenbaar, compilatie*). Het is het typisch avant-gardistische vertoog, dat een ruimtelijke metafoor uit de militaire geschiedenis (de voorhoede bevindt zich fysiek dichterbij de vijand dan het hoofddeel van het leger) toepast op het domein van de tijd. De artistieke of politieke voorhoede loopt op haar tijd vooruit. Ze begrijpt blijkbaar vandaag al wat het maatschappelijke centrum pas veel later zal verstaan.<sup>6</sup>

Naast de militaire retoriek, zal de theatrale herbronningsbeweging ook aanspraak maken op een wetenschappelijk discours van *laboratorium, experiment* en *vooruitgang*. Dat blijkt uit de populariteit van experimentele werkvormen, onder de naam atelier, studio of workshop. In het Podiumkunstendecreet van 1993 wordt dat verankerd onder de vorm van een nieuw subsidiekanaal, dat voor de ‘werkplaatsen’.

De nadrukkelijk gearticuleerde verwachting van experiment en breuk is verre van het enige spoor van avant-gardisme dat de eigentijdse kunstkritiek laat zien. In de loop van dit boek zal blijken hoe heel wat concepten om podiumwerk te begrijpen vandaag als erg natuurlijk aanvoelen, maar eigenlijk teruggrijpen op ideeën die in de nasleep van de naoorlogse hervormers gangbaar zijn geworden. Hier wil ik alvast acht sleutelconcepten aanbrenge.

Vernieuwing brengt onvermijdelijk een heel nest aan romantische associaties met zich mee. Het vraagt om het nieuwe en het originele. Het veronderstelt dat er, steeds opnieuw, van *oorspronkelijkheid* sprake kan zijn. Dat is nergens duidelijker dan in het regisseurstheater, of liever, in de idee van een regisseurstheater. Nog anders: het verlangen genaamd regisseurstheater. Regisseurstheater is de stilzwijgende hoop van pers en publiek dat theater inderdaad ‘regisseurstheater’ is, dat je achter elke theaterproductie (toch een creatieproces waar makkelijk twintig tot tweehonderd mensen bij betrokken zijn) naar de artistieke auteur op zoek kan gaan, het ene brein, de ene visie waaraan het allemaal ontsproten is. Tevergeefs blijken de verwoede inspanningen van links geëngageerde theatermakers uit de vroege jaren zeventig, die voortdurend hoog hielden dat het om collectieve creatie ging, en dat de traditionele hiërarchie (van auteur over regisseur

6 Hans Magnus Enzensberger, ‘Die Aporien der Avantgarde’ (1962), in: *Einzelheiten II: Poesie und Politik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, p. 50-80.

# BLADWYZER.

## U.

**U**itdrukkingen of Uitbeeldingen (*verbaazende*)  
veeler standbeelden. *a.* 402.

*Uitgalming (Toonneel)*: verkeerden smaak om-  
trent dezelve. *a.* 447.

*Uitgalminge, Deklamaatsie*: de Ouden schreeven  
hunne Toonneeluitgalminge op nooten. *c.*  
*5.* wierdt tusschen twee Akteurs verdeeld.  
*ibid.* de opgestelde uitgalming moest nood-  
wendig op verscheide wyze gaan. *c.* 94. de  
onze is tusschen den muzekaalen zang en  
de toon die men al spreekende houden. *c.*  
69. dat het een fout zy de uirgalminge te  
zingen. *c.* 131. dat men de Akteurs van de  
aloudheid niet kan ten laste leggen. *c.* 133.  
onderscheid tusschen de uitgalminge van de  
Treur-en Blyspelen. *c.* 133. welke het def-  
tigste en welluidenste ging. *ibid.* welke vol-  
gens verscheide schryvers deeze was die wy  
*zingendes* noemen. *c.* 136. die van de Toon-  
neelstukken werdt door een bas continuo  
bygehouden. *c.* 109. de kunst der uitgalminge  
te Komponeren te Romen een byzonder  
beroep. *c.* 140. de maker van de uitgalming  
van een Toonneelstuk stelde zyn naam be-  
nevens die van den Dichter voor het zelve.  
*ibid.* de uitgalminge van de zangen en al-  
leenspraaken werden door bekwaame mees-  
ters in de muziek opgesteld. *c.* 141. moog-  
lykheid om de uitgalming van onze Toon-  
neelspelen mede op nooten te stellen. *c.*  
149. de Ouden schreeven de hunne also.  
*c.* 145. dadelyke bewyzen daar van. *c.* 150.  
verandering in de Toonneeluitgalminge  
(f 2) voor-

naar acteur en, lager nog, techniek) aan flarden hing. De dood gewaande auteur, het nog veel doder gewaande 'eigenzinnige genie', uniek en onvervalsbaar, wordt weer langs de grote poort binnengehaald.

Authenticiteit impliceert de idee van de *onherhaalbaarheid* van wat op een podium gebeurt. Die onherhaalbaarheid, het gevolg van de inherente *liveness* van een opvoering, wordt als discriminerende eigenschap van de podiumkunsten geïdentificeerd en als *unique selling proposition* geafficheerd.<sup>7</sup> Gaande van de meest ondubbelzinnige en bloedstollende directheid – de levende vogelspinnen of kikkers op het podium bij Jan Fabre; het hoesten van AIDS-patiënt Ron Vawter (hoort het bij de rol, of niet?) – tot het ontwapenende 'alles op scène is improvisatie'-principe van groepen als Forced Entertainment of STAN.<sup>8</sup>

Theater gaat alleen over de performer; het gaat over de performer alleen. Hij of zij is een *uniek stemhebbend lichaam*, met een bepaalde leeftijd en een bepaald geslacht. Dus een uniek en niet te imiteren uitdrukkingsvermogen, een stemkleur en een timbre. Misschien is dat zelfs een performatief *punctum*. Het stemgeluid als ultiem punt van lijfelijke singulariteit, zo zal men Roland Barthes napraten.<sup>9</sup> De theatrale zeggingswijze moet definitief bevrijd worden van de aloude kunst der 'uitgalmings', die nog zo dikwijls op de scènes van het *théâtre à papa* tijdens de jaren vijftig en zestig beoefend werd. Het woord 'uitgalmings' komt overigens niet zomaar in deze tekst binnenwaaien. In de conservatoria die in Vlaanderen, net als overal in Europa, tijdens de negentiende eeuw werden opgericht, stond *l'art de la déclamation* helemaal bovenaan het curriculum. Het vond wel degelijk onder de naam 'uitgalmings' zijn weg naar het Nederlands.

Vierde sleutelconcept. Wanneer de idee van toneel als het declameren van literatuur bezworen is, kunnen nieuwe invullingen hun weg naar de scène vinden. Met name de opvatting van de theatervoorstelling als een *collectief*

7 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londen en New York: Routledge, 1999.

8 Fabre gebruikte levende vogelspinnen voor *Zij is en zij was, zelfs* (1995) en kikkers voor *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). De Amerikaanse acteur Ron Vawter was in België in meerdere producties te zien, waarvan de laatste voor zijn dood *Philoktetes-Variaties* was (tekst: Heiner Müller, John Jesurun en André Gide, regie: Jan Ritsema, 1994).

9 Bijvoorbeeld Helga Finter, 'Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty', *TDR*, jg. 41, nr. 4 (1997), p. 15-40.

*beleefd ritueel*. Aan deze droom worden heel wat ideeën en idealen opgehangen. Het theater als de plaats waar het mythisch bewustzijn herboren kan worden. Het theater als locus voor een authentieke gemeenschap en verbondenheid. Het theater als een sociaal laboratorium. Een plek om nieuwe vormen van interactie en met-elkaar-zijn te verkennen. Het zuivere theater, de oerstaat van het theater.

Vanaf het Living Theatre en het Theater Laboratorium van Jerzy Grotowski, doet een nadrukkelijk ritualistisch project zijn intrede in de naoorlogse podiumkunsten. De woorden van Hugo Claus, Alex van Royen en Carlos Tindemans uit 1969 behouden de daaropvolgende decennia hun waarde: ‘Het is natuurlijk uitgesloten naar deze verloren wereld terug te keren maar wij proberen hiervan althans een stuk te heroveren.’<sup>10</sup> Even vaak loopt het uit op een karikatuur van de rite, maar doorslaggevend is de *inzet* van het ideaal: theater heeft meer om het lijf dan verstrooiing, en moet een reële impact op het leven van alle participanten hebben.

Dat leidt naadloos tot de eis voor *relevantie* en *actualiteit*. Kunst mag niet langer een van het leven afgegrensd, fictieve kosmos vormen, een glanzende luchtbel van escapisme waarop de alledaagsheid van politieke en maatschappelijke conflicten geen vat hebben. Integendeel: het moet ons op dezelfde manier aangrijpen als wat ons elke dag bezighoudt en aanbelangt.

Zo een theater vraagt om *onmiddellijkheid* en *fysieke impact*. De theatrale communicatie mag niet op complexe betekenislagen berusten. Integendeel, het moet voor het publiek direct voelbaar zijn wat er op het spel staat. Dat vraagt ook om een *nieuwe theatertaal*, niet langer afhankelijk van psychologie en dialoog, maar waarin de hele lichamelijke conditie van de performer betrokken is.

Achtste en laatste concept: dit theater, deze podiumkunst – experimenteel, lijfelijk, stemhebbend, onherhaalbaar, authentiek, ritualistisch, feestelijk, bijtend actueel, onmiddellijk en fysiek aanwezig – heeft zich

10 Hugo Claus, Carlos Tindemans, Alex van Royen, *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*, Oudenaarde: Meester, 1968, z.p.

definitief van de literatuur geëmancipeerd, en is een *autonome kunstvorm* geworden.

Dat is de cluster van acht samenhangende kernideeën die ik als ‘avant-gardistisch erfgoed’ wil presenteren. Al die ideeën blijven tot op de dag van vandaag aanwezig in de verwachtingen en criteria die we ten aanzien van de podiumkunsten hanteren. In dit boek wil ik hun oorsprong traceren.

Elk van de vier hoofdstukken zoomt in op een bepaalde figuur, of een groep figuren, die als een aanhechtingspunt voor de projecten van Vlaamse kunstenaars en critici gefunctioneerd hebben. Het zijn vier case-studies in receptiegeschiedenis. Hoe worden Antonin Artaud, het Living Theatre, Jerzy Grotowski en de *performance art* besproken, hernomen en als startpunt voor eigen projecten gebruikt? Welke van hun sleutelconcepten zijn in het courante discours over de kunsten blijven hangen?

Het gaat dus niet alleen over invloed, maar ook over retoriek. Mijn methode is *documentair*. Door oorspronkelijke teksten op te diepen, wil ik de taal van de cultuurmakers zelf weer onder de aandacht brengen, alsook een figuur als Artaud tonen zoals gezien door de blik van de jonge Hugo Claus of Tone Brulin. Die documenten ga ik in de lopende tekst kaderen en van commentaar voorzien.





## HOOFDSTUK 1

# Antonin Artaud

In maart 1948 sterft een man te Parijs. Alleen, in een kamer van de psychiatrische kliniek van Ivry-sur-Seine, waar hij sinds twee jaar verblijft, overlijdt de 51-jarige Franse dichter en theatermaker Antonin Artaud aan kanker. In de maanden voor zijn dood was hij in het naoorlogse Frankrijk tot een levende legende geworden. Zijn reputatie als heiligschenner reikt terug tot in de jaren twintig, wanneer hij als auteur van de surrealistische oorlogsverklaring *Déclaration du 27 janvier 1925* schreeuwde: 'Nous sommes des spécialistes de la Révolte'. Zijn toenmalige medestanders riep hij op om middels brieven dezelfde boodschap te verspreiden aan alle grote dagbladen, de Franse minister Daladier, de nuntius van de paus, de Dalai Lama en de rectoren van de Europese universiteiten.<sup>1</sup>

Artauds naam stond op het moment van zijn overlijden ook in het publieke bewustzijn gegrift als auteur van het scabreuze luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dat opgenomen werd in opdracht van de Franse staatsomroep RDE, maar waarvan de uitzending uiteindelijk door de directeur zelf verboden werd. Dat zal niet alleen aan de kreten, het gekrijs, de ongewone klanken en Artauds obscene taalgebruik gelegen hebben, maar ongetwijfeld ook aan zijn heftige en hallucinante kritiek op het Amerikaanse techno-imperialisme.

Geen vruchten meer, geen bomen meer, geen groenten meer, geen planten meer, geneeskrachtig of niet, en bijgevolg geen voedingsmiddelen meer, maar synthetische producten in overvloed, onder de vorm van stoom, onder de vorm van speciale atmosferische sappen, onttrokken met geweld en via synthese aan een weerbarstige natuur, op bijzondere middellijnen van de atmosferen.<sup>2</sup>

1 Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Parijs: Gallimard, 1956-1994, vol. 1, p. 29. (Voortaan afgekort als OC.) Zie ook Elena Kapralik [= Bernd Mattheus], *Antonin Artaud: Leben und Werk*, München: Matthes & Seitz, 1977, p. 61.

2 Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, OC 13, p. 73. Eigen vertaling.

Ongetwijfeld was hij, als slachtoffer van jarenlange gedwongen interneering, voor de linkerzijde een symboolfiguur geworden tegen machtsmisbruik en cultureel imperialisme. Maar dat alleen is onvoldoende om te verklaren hoe zijn naam, tijdens de volgende decennia, de plotse inflatie aan persbelangstelling van maart 1948 blijkt te overleven. Niet alleen in het Franse taalgebied, maar ook ver daarbuiten. In de Verenigde Staten laten *beat poets* zoals Michael McClure en Lawrence Ferlinghetti niet na om vooraan in hun bundels zijn invloed te benadrukken. Bij *City Lights* in San Francisco verschijnen twee bloemlezingen uit zijn werk. In de beeldende kunst geeft Carolee Schneemann een centrale plaats aan Artaud in de voorbereidingen van haar kapitale performance *Meat Joy* uit 1964. Aan Black Mountain College werkt de dichteres Mary Caroline Richards, mede onder impuls van componist John Cage, aan een vertaling van Artauds bekendste boek, *Le Théâtre et son Double* (1938).

Ook in Nederland en België vindt de naam Artaud zijn weg. Net als in de VS is de impact heftig. Criticus en dichter Paul De Vree schrijft: 'Ik kan zijn stem dan ook niet beter vergelijken dan met het schuren en krassen van verroest bloed.'<sup>3</sup> Voor de jonge toneelschrijver en regisseur Tone Brulin is het werk van Artaud (en dat is als compliment bedoeld) een sluipend 'vergift' dat binnensijpelt in de westerse cultuur.<sup>4</sup> Schrijver Hugo Claus, dan nog een tienerjongen, reist eind 1947 naar Parijs en aanschouwt daar, naar eigen zeggen, Artaud in levende lijve, tijdens zijn laatste levensmaanden.

In een interview, 25 jaar later, zegt Claus dat die ontmoeting hem getekend heeft. Meer nog, hij zou op dat moment besloten hebben deze vervallen man tot zijn 'vader' te verheffen:

In mijn tweede gedichtenbundel *Registreren* heb ik mijn eigen vader voor Artaud verloochend. Ik was al jong een erudiet; op mijn achttiende kende ik het werk van Artaud; ik was door hem gefascineerd; ik ging naar Parijs om hem te zien; ik staarde naar hem, zoals hij achter een cafétafeltje ineengedoken zat, in een coma. Ik koos hem als substituut

3 Paul De Vree, 'De Stem van Artaud', *De Tafelronde*, jg. 1, nr. 5-6 (mei-juni 1953), p. 316-317.

4 Tone Brulin, 'Nooit een borstbeeld voor Antonin Artaud', *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jg. 6 (dec. 1951), p. 423.

voor mijn lijfelijke vader. Over ‘Oidipus’ gesproken; je kunt het niet erger doen: je vader verloochenen ten voordele van dat wrak.<sup>5</sup>

In de gedichten van *Registreren* wordt de uitdrukking ‘vader’ nergens letterlijk gebruikt, maar wel schildert hij Artaud af als ‘een bleke kapitein’. Dus ‘dat wrak’ is geen atypische zonderling, maar integendeel een *aanvoerder* voor de ontwrichte naoorlogse generatie waartoe Claus zichzelf rekent.

De Nederlandse dichter en criticus Paul Rodenko presenteert Artaud als laatste incarnatie van de poète maudit in zijn bloemlezing *Gedoemde dichters* uit 1957. In een essay uit oktober 1948 (dus amper een half jaar na de dood van Artaud), had hij het al over zijn ‘geestelijke moed’ om ‘de “waan-zin” der poëzie volledig met zijn leven te assimileren en zijn surrealistische queste [sic] tot in het krankzinniggesticht van Rodez voort te zetten’.<sup>6</sup>

Wat spreekt aan in het werk en de figuur van Artaud, en waarom? Functioneert hij als een culturele alarmbel, een luidruchtig icoon van de beginnende tegencultuur, een martelaar voor de antipsychiatrie?

In dit hoofdstuk onderzoek ik het belang van Artaud voor jonge intellectuelen en kunstenaars in de decennia vlak na de Tweede Wereldoorlog. Hoe kon de figuur van Artaud helpen om *l’univers concentrationnaire*, of de werkelijkheid bekeken door de lens van de massavernietiging en de concentratiekampen, beter te begrijpen? Hoe kon Artaud helpen om positie te kiezen ten opzichte van de vooroorlogse machtsverhoudingen, die zo snel mogelijk werden hersteld? Aan welke idealen of projecten werd Artaud dienstbaar gemaakt?

5 Ben Bos, ‘Hugo Claus: ik ben geen postzegel, ik ben een planeet in het universum’, *De Nieuwe Linie*, 29 nov. 1972. Vergelijk ook het interview met Erik Marijse uit 1966: ‘In het eerste gedicht van “Registreren” noemt U Artaud “vader”. Kan U dat zeggen van iemand waarmee U nooit in persoonlijk contact bent getreden? — Ik heb mijn eigen vader afgezworen voor hem. Ik noemde hem zo uit bewondering, mentaal dan. Ik vind Artaud trouwens de grootste toneelfiguur van deze eeuw.’ (*De Nieuwe Dag*, 12 mei 1966)

6 Paul Rodenko, ‘Het radicale humanisme van Antonin Artaud’, *Litterair Paspoort*, jg. 3, nr. 20, okt. 1948, p. 114.

I. VOOR DE DICHTER ANTONIN ARTAUD.

Bij ons, de vreemden, de verdoolden,  
de nooit gelanden, de ontwrichten,  
is een bleke kapitein gestorven.

Ik zie de aders niet meer kloppen.  
Zijn gezicht, uitgekerfde straatsteen,  
is stil geworden.

Dat wij zijn aangetast voor het leven  
weten zij, de gelijken, de onverstoorden,  
in elk van hunne effen uren.

Men brak zijn weke ruggegraat,  
men sloothem op met stoel en brood en stro,  
men noemde hem ziek en gek,  
men had medelijden.

Ik zal hem nog ontmoeten,  
onder de bruggen, in de gangen  
van het lege station.

Hij zal verschrikt zijn armen  
om mijn schouders leggen.

Hij zal tegen de opduikende morgen  
aan mij komen boren,  
aan mijn vezels schuren,  
zodat ik huilen zal : Artaud, Artaud.

Ik zie de aders niet meer kloppen. I. VOOR. I

Hij was Creon.

Geen van ons zal Antigone horen. Hij ons de vreesde

En ons gebed is leeg van zin, de roof geliefde

nu meer dan ooit te voren. is een bleke kas

Verbreek de gordel van onmacht. Ik zie de vreesde

Kraak de schelp van onvruchtbaarheid. Hij ons de vreesde

Mijn dode hazewind, mijn verpuinde toren, is still geworden

bloedende doodgeborene, Dat wij zijn aange

uitgebrande man, weten zij, de gelijken, de

ANTONIN ARTAUD. in elk van hunne eften

Men brak zijn weke ruggegraat,

men sloof hem op met stoel en brood en stro,

men noemde hem ziek en gek,

men had medelijden.

Ik zal hem nog ontmoeten,

onder de bruggen, in de gangen

van het lege station.

Hij zal verschrikt zijn armen

om mijn schouders leggen.

Hij zal tegen de opdraaiende morgen

aan mij komen boren,

aan mijn veele schuren,

zodat ik huilen zal: Artaud, Artaud.

## De vervloekte vader

Laat me beginnen met het document dat op de meest creatieve manier, maar ook op de meest romantisch-naïeve, in het teken van Artaud staat. Dat is ‘Voor de dichter Antonin Artaud’, het openingsgedicht van Hugo Claus’ tweede bundel *Registreren*, gepubliceerd in eigen beheer in 1948. De zeventienjarige dichter trekt in december 1947 naar Parijs. Hij zal er meerdere maanden verblijven in een hotel gelegen in dezelfde straat als Artauds favoriete café, Le Bar vert. Op 11 maart, luttele dagen na het overlijden van Artaud (dat breed werd uitgemeten in de Parijse pers), schrijft hij een brief aan de schilder Roger Raveel. De brief gaat vergezeld van een eerste versie van het gedicht. Aanvankelijk lijkt Claus helemaal mee te gaan in het heersende beeld van Artaud als de poète maudit.

Artaud was een van mijn bevoorkeurde dichters van nu. Hij is van het zogezegde verdoemde geslacht: Baudelaire, de Nerval, Hölderlin, enz. Misschien zal ik je wel eens een paar van zijn dingen vertalen. Ik heb het hier nu echter niet over zijn betekenis, zijn werk, maar eenvoudig over zijn wezen als contact met mij, met ons. In Ierland heeft bij een betoging een agent zijn ruggegraat tot op het merg geraakt met zijn gummi-stok (daar waar Artaud niet eens aan de betoging had meegedaan, maar op bezoek was bij een vriend, dit ernevens gezegd als inlichting). Hij is zijn hele leven een lichamelijk wrak geweest, de hallucinaties waren lichamelijk, nooit was zijn geest aangeraakt. Toch werd hij 12 jaar in Ivry opgesloten.<sup>7</sup>

Dat beeld van het ‘verdoemde geslacht’ heeft Artaud zelf mee geboetseerd in zijn essay over Vincent van Gogh (1947). Daarin trekt hij een lijn van de ‘vervloekte’ romantische dichters en kunstenaars uit de negentiende eeuw – zoals Nerval, Gauguin, Nietzsche, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Kierkegaard, Hölderlin en Coleridge – naar zijn eigen positie.

Ook de andere levensfeiten die Claus hier weet op te dissen, schijnen afkomstig te zijn uit de kring van bevriende kunstenaars die zich rond Artaud verzamelen vanaf het moment dat hij de gesloten instelling van

7 Hugo Claus, Roger Raveel, *Brieven 1947-1962*, red. Katrien Jacobs, Antwerpen: Ludion, 2007.

Rodez verlaat in 1946.<sup>8</sup> In hoeverre ze met de waarheid overeenstemmen is vaak minder duidelijk. Artaud heeft alleen zijn laatste twee levensjaren in de psychiatrische inrichting van Ivry-sur-Seine doorgebracht, geen twaalf jaar. Bovendien is hij er niet (meer) van zijn vrijheid beroofd. Dat is wel het geval in de instellingen van Sotteville-lès-Rouen, Saint-Anne, Ville-Évrard, en Rodez, waar hij tussen 1937 en 1946 verblijft.

Ook de anekdote over de betoging is waarschijnlijk apocrief. Zeker is dat zijn excentrieke gedrag tijdens zijn reis naar Ierland tot een hoogtepunt komt in Dublin, in september 1937. Hij wordt opgesloten wegens landloperij, en na bemiddeling door de Franse ambassade op een schip richting Le Havre gezet. Aan boord van de *Washington* zal het, naar aanleiding van de achtervolgingswanen van Artaud, opnieuw tot een incident komen. Wanneer het schip in Frankrijk aanmeert, wordt Artaud aan de politie overgeleverd. Het is het begin van een negen jaar durende gedwongen internering.<sup>9</sup>

Het beeld van de gekwelde kunstenaar, 'le suicidé de la société' zoals de ondertitel van Artauds boekje over van Gogh het uitdrukt, is dominant aanwezig in Claus' gedicht, maar het is niet het enige. Dat tonen de verschillende versies van het gedicht. Een eerste versie stuurt Claus in maart 1948 naar Raveel. Wanneer het gedicht nog datzelfde jaar in *Registreren* verschijnt, is het al ingrijpend veranderd. Het is, zoals Geert Buelens terecht opmerkt, minder 'anekdotisch' geworden.<sup>10</sup> Diezelfde trend zet zich door wanneer Claus het gedicht veel later herwerkt voor zijn verzamelbundel *Gedichten 1948-1993* uit 1994.

8 Zie bijvoorbeeld de drie themanummers van literaire tijdschriften die na Artauds dood in Parijs verschijnen, en heel wat ongepubliceerde teksten en biografische anekdotes bevatten: 'Antonin Artaud: Textes, témoignages, documents', *K: revue de la poésie*, nr. 1-2 (juni 1948); 'Hommage à Antonin Artaud', *France-Asie*, nr. 20 (sept. 1948); 'Spécial Antonin Artaud', 84, nr. 5-6 (1948).

9 Kapralik, *Antonin Artaud: Leben und Werk*, p. 232-233.

10 Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden: Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen: Vantilt, Gent: Kon. Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 2001, p. 580.

## VERSIE 1

Brief aan Roger Raveel (1948)

IN MEMORIAM  
DE DICHTER VAN RODEZ

Bij ons, de vreemden, de verdoolden,  
De nooit gelanden de ontwrichten  
Is een bleke kapitein gestorven

Ik zie de aders niet meer kloppen  
Zijn gezicht uitgekerfde straatsteen  
Is stil geworden

O noem hem gek  
Knap in Ierland zijn weke ruggegraat  
Sluit hem op met stoel en brood en stro  
Schend zijn schone gedachten

Ik zal hem steeds toren noemen  
Verpuinde toren  
Maar steeds toren Antonin Artaud

Ik zal hem weer ontmoeten  
Onder de bruggen  
Hij zal verschrikt  
Zijn arm om mijn schouders leggen

Hij zal tegen de opduikende morgen  
Aan mij komen boren  
En ik zal huilen Artaud Artaud

Je bent Creon gebleven  
Net als bij Dullin  
Toen je langs het grind op de knieën reed  
En geen van ons, verdoolden  
zal Antigone wedervinden

Hoe zal ik u nog noemen  
Dode hazewind  
Bloedende doodgeborene  
Of uitgebrande man

Man  
Antonin Artaud.

## VERSIE 2

Registreren (1948)

VOOR DE DICHTER  
ANTONIN ARTAUD

Bij ons, de vreemden, de verdoolden,  
De nooit gelanden, de ontwrichten  
Is een bleke kapitein gestorven.

Ik zie de aders niet meer kloppen.  
Zijn gezicht, uitgekerfde straatsteen,  
is stil geworden.

**Dat wij zijn aangetast voor het leven  
weten zij, de gelijken, de onverstoorden,  
in elk van hunne effen uren.**

**Men brak zijn weke ruggegraat,  
men sloot hem op met stoel en brood en stro,  
men noemde hem ziek en gek,  
men had medelijden.**

Ik zal hem nog ontmoeten,  
onder de bruggen, in de gangen  
van het lege station.  
Hij zal verschrikt zijn armen  
om mijn schouders leggen.

Hij zal tegen de opduikende morgen  
aan mij komen boren,  
**aan mijn vezels schuren,**  
zodat ik huilen zal: Artaud, Artaud.

Ik zie de aders niet meer kloppen.  
Hij was Creon.  
**Geen van ons zal Antigone horen.  
En ons gebed is leeg van zin,  
nu meer dan ooit te voren.**

**Verbreek de gordel van onmacht.  
Kraak de schelp van onvruchtbaarheid.**

Mijn dode hazewind, mijn verpuinde toren,  
bloedende doodgeborene,  
uitgebrande man,

ANTONIN ARTAUD.



## VERSIE 3

*Gedichten 1948-1993 (1994)*

VOOR DE DICHTER  
ANTONIN ARTAUD

Bij ons, de vreemden, de **verdwaalden**,  
de nooit gelanden, de ontwrichten  
is een bleke kapitein gestorven.

Ik zie de aders **in zijn slapen**  
niet meer kloppen.  
Zijn gezicht, uitgekerfde straatsteen  
**is eindelijk stil.**

Dat wij zijn aangetast voor het leven  
weten zij, de gelijke **naturen**,  
de onverstoorde **zielen**  
in elk van hun effen uren.

**Zij** braken zijn weke ruggegraat.  
**Zij** sloten hem op met stoel en brood en stro.  
**Zij** noemden hem ziek en gek.  
**Zij** hadden medelijden.

Ik zal hem nog ontmoeten  
onder de bruggen, in het leeg station.  
Hij zal zijn arm om mijn schouder leggen.

Tegen de morgen zal hij aan mij komen boren,  
aan mijn vezels schuren  
zodat ik **schreeuwen** zal: Artaud, Artaud.

Ik zie de aders **in zijn slapen**  
niet meer kloppen.

Verbreek de gordel van onmacht.  
Kraak de schelp van onvruchtbaarheid.

Mijn dode hazewind, **mijn toren in puin**,  
mijn bloedende doodgeborene,  
uitgebrande man, **Antonin Artaud.**

Wanneer we de drie versies naast elkaar plaatsen, en de toevoegingen vet markeren, valt die evolutie op. Claus vervangt de directe aanspreking van de dominerende sociale orde ('O noem hem gek / Knap in Ierland zijn weke ruggegraat'), die nogal gezwollen overkomt, door een meer objectiverende beschrijving ('Men brak zijn weke ruggegraat'). Tegelijk identificeert hij die sociale orde ook explicieter. Terwijl de klemtoon in de eerste versie op de ontwrichte generatie zelf ligt ('Bij ons, de vreemden, de verdoolden'), krijgt het niet-vreemde deel van de samenleving pas een gezicht in de latere versies ('de gelijke naturen, / de onverstoorde zielen').

Daarentegen geraakt een anekdote uit Artauds carrière als toneelspeler in de latere versies dan weer meer op de achtergrond. Aanvankelijk verwijst Claus nog expliciet naar de Parijse theatercontext: 'Je bent Creon gebleven / Net als bij Dullin'. Begin jaren twintig was Artaud zijn carrière als acteur namelijk begonnen bij de theatervernieuwer Charles Dullin, die het Théâtre de l'Atelier op het principe van een sterk acteursensemble had gebouwd.<sup>11</sup> Anders dan Claus meent, was het niet Artaud maar Dullin zelf die de rol van Creon vertolkte in Jean Cocteau's bewerking van *Antigone* uit 1922.<sup>12</sup> In elk geval, de anekdote blijkt voldoende obscuur, dat Claus het nodig acht om Raveel een toelichting bij de passage te geven. De connectie met een soort toespeling op de verloren geliefde klinkt dan ook geforceerd ('En geen van ons, verdoolden zal / Antigone wedervinden').

Claus herschrijft de passage over Creon en Antigone in de gepubliceerde versie grondig. Dullin en het grind zijn verdwenen, wat het beeld meer hermetisch maakt ('Hij was Creon. / Geen van ons zal Antigone horen'), en daardoor om een nieuwe betekenislaag lijkt te vragen. Die voegt Claus toe onder de vorm van een existentialistische observatie: 'En ons gebed is leeg van zin, / nu meer dan ooit te voren.' Dat blijkt ook onbevredigend, en bij de tweede herwerking, voor de verzamelbundel *Gedichten 1948-1993*, schrapt hij de hele passage.

Claus' herwerkingen van 1948 en 1994 tonen hoe hij het gedicht uitpuurt, het anekdotische materiaal wegfiltert, en de tegenstelling stileert tussen een samenleving vol 'onverstoorde zielen' en het volkje van de 'verdwaal-

11 František Deák, 'Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre', *Educational Theatre Journal*, jg. 29, nr. 3. (okt. 1977), p. 345-353.

12 OC1\*\*, p. 256.

den'. Constant in de verschillende versies is het beeld van hun aanvoerder. De associatie met zwervers blijft aanwezig, en wordt zelfs aangevuld ('uitgekerfde straatsteen', 'Ik zal hem nog ontmoeten / onder de bruggen, in het leeg station'). Ook de laatste strofe ondergaat alleen vormelijke wijzigingen. De beelden blijven dezelfde: 'Mijn dode hazewind, mijn toren in puin, / mijn bloedende doodgeborene, / uitgebrande man, Antonin Artaud.'

De hele spanning van het gedicht bestaat erin dat net *déze* vervallen man een 'kapitein' wordt genoemd voor de generatie van nu. Meer nog, na de versie geadresseerd aan Raveel voegt Claus een voorlaatste strofe toe, die niet onmacht, maar juist het vrijmaken van nieuwe krachten suggereert ('Verbreek de gordel van onmacht. / Kraak de schelp van onvruchtbaarheid').

Artaud kan ook 'vruchtbaar gemaakt worden' voor het heden. Dat zal Claus' werk in het theater, als auteur en regisseur, vanaf de jaren vijftig illustreren. Eerst wil ik echter verder uitdiepen hoe het beeld er anno 1948 uitziet. Dat gebeurt via een tweede sleuteltekst: het essay 'Het radicale humanisme van Antonin Artaud', dat Paul Rodenko in het maandblad *Litterair Paspoort* laat verschijnen in oktober 1948.



# HET RADICALE HUMANISME VAN ANTONIN ARTAUD



Met Antonin Artaud overleed in Maart van dit jaar een van de markantste en boeiendste figuren uit de surrealistische beweging, misschien wel degenen, die het surrealisme in zijn *zuiverste* vorm vertegenwoordigd heeft. Ideologisch is hij ongetwijfeld de tegenvoet van Breton en de grote meerderheid van de surrealistische beweging; waar Breton de „amour fou” propageert en zich tot profet van De Vrouw opwerpt, waar de surrealistische meerderheid zich ideologisch bij het marxisme aansluit, plaatst Antonin Artaud zich met zijn haat tegen alles wat „natuurlijk” is — en in de eerste plaats de sexualiteit: het symbool van de „natuurlijkheid” in de mens — eerder in de traditie van De Sade en Swift, terwijl zijn „pessimisme intégral” hem elk sociaal engagement doet afwijzen: „Je méprise tout la vie pour penser qu'un changement quel qu'il soit qui se développerait dans le cadre des apparences puisse rien changer à ma détestable condition...” Maar ideologisch is het surrealisme tenslotte nooit een homogeniteit geweest, evenmin als ierding of de romantische beweging. Terwijl de Aufklärung zozeer een eenheid vormde dat Voltaire van een „République des Lettres” kon spreken als een ideële eenheidsstaat binnen het Europese statencomplex met zijn politieke belangentegenstellingen, vinden wij in de Romantiek naast elkaar revolutionaire en behoudzuchtige of zelfs ultra-reactionaire (*Les Soirées de St.-Petersbourg*), christelijke (Chateaubriand) en atheïstische (Shelley) tendenzen. Dwars door deze meer oppervlakkige verschillen (men weet hoezeer de ultra-reactionnaire en de ultra-revolutionnaire, de militante christen en de militante atheïst aan elkaar verwant zijn en hoe gemakkelijk de ene houding in de andere kan overslaan) loopt in de Romantiek echter een fundamentele tegenstelling, die ik die van de *centripetale* en van de *centrifugale* Romantiek zou willen noemen, of de Romantiek van het Ich en de Romantiek van het Es. De eerste, waarvoor Byron als paradigma kan dienen en die men als een consequente *doorvoering* van bepaalde in de Aufklärung aanwezige tendenzen moet beschouwen (waarbij enerzijds Rousseau, anderzijds De Sade de overgangsfiguren vormen), streeft er naar het Ik zo zuiver mogelijk van „het andere” los te pellen — het conflict van het Ik en het „andere” speelt zich daarbij allereerst op het maatschappelijk plan af, hetgeen bij de rationalistisch-aufklarerische origine van deze stroming begrijpelijk is —, terwijl het karakter van de tweede stroming, die van de Lake poets en vooral de Duitse romantici: Carus, Novalis, juist door de pure *reactie* op de Aufklärung bepaald wordt en zich uit in het streven, het Ik in „het andere” te doen opgaan of althans het Ik als functie van „het andere” te zien, waarbij onder

„het andere” niet alleen de sociale realiteit — in het Duitse nationalisme b.v. — maar ook en vooral „de natuur”, zowel buiten als binnen de mens (het onderbevuste zieleleven, de droom) verstaan wordt. Dezezelfde polaire tegenstelling nu, die men in de Romantiek aantreft, vindt men terug in het twintigste-eeuwse surrealisme. De centrifugale richting zet zich via naturalisme en symbolisme in de surrealistische meerderheidsstroming van „amour fou” en marxisme voort en vindt haar zuiverste filosofische expressie in de Lebensfilosofie, terwijl de centripetale richting over het dandyisme, Baudelaire en Jarry in Artaud's „lucidité du désespoir” uitmondt en haar filosofische vorm krijgt in de diverse existentiële filosofieën. Men zou dus, evenals bij de Romantiek, van een centrifugaal en een centripetaal surrealisme kunnen spreken, of als men wil van een *uitaal* meerderheidsrealisme en een *existentieel* minderheidsrealisme (waartoe, behalve Artaud, ook Henri Michaux behoort en in het Duitse taalgebied iemand als Kafka, met wie Michaux een opvallende verwantschap vertoont). De laattundkendheid, waarmee Sartre het surrealisme behandelt, kan dan ook m.i. alleen hierop geschoven worden dat hij het gevolgdende heeft bestudeerd en alleen het levensfilosofische amour-fou-aspect heeft gezien, niet de existentiële tegenstelling. Juist Artaud met zijn „lucidité du désespoir”, zijn atheïstische en geëxaspererde humanisme („Car c'est l'homme qui est à venger”; elders plaatst hij de menselijke „main d'ouvrier” tegenover God's hand, die hij een „main de singe” noemt, terwijl een uitspraak als „Et c'est son travail qui l'a fait homme” onmiddellijk aan „l'existence précède l'essence” doet denken), zijn qualificatie van het leven als „âcre, répulsive, gazeuse” (elders „limoneuse” of „visqueuse”), staat misschien wel dichterbij Sartre dan enig ander poëet. Ook de Russische existentiële filosoof Sjostow staat hij in sommige opzichten zeer na: de essayistische methode van zijn ontwerp-préface bij Parisot's vertaling van *The Rime of the Ancient Mariner* loopt volkomen parallel met Sjostow's analyses van Tolstoj, Toergenev enz.; Coleridge, die ééns, in zijn jonge jaren, de maakte, beangstigende waarheid heeft gezien, en de rest van zijn leven zijn best doet om haar in schone volzinnen weer te vergeten; en voor de aard van die waarheid beroept hij zich, evenals Sjostow, op Euripides: „Tis d'oiden ei to zèn men esti kathanëin, to kathanëin de zèn” (wie weet of leven sterven is en sterven leven).

Ofschoon Antonin Artaud dus tot de existentiële tegenstelling in de surrealistische beweging hoort, begon ik mijn artikel met hem als „misschien wel de *zuiverste* representant van het surrealisme” te qualificeren. De surrealistische ideologie immers is een secundair verschijnsel: wat het surrealisme als beweging in de eerste plaats kenmerkt, is de wil om literatuur en leven te doen samenvallen. „Nous n'avons pas de talent”, zegt André Breton, d.w.z.: wij maken geen *kunstwerken*, de schoonheid interesseert ons niet, het gaat ons om een reorganie-

\* Antonin Artaud: *Ci-Git, précédé de La Culture Indienne* (K Editeur, 1947).

Antonin Artaud: *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* (K Editeur, 1948).

*Revue de la Poésie* (Ed. K), numéro double, juin 1948; *Antonin Artaud, textes, documents, témoignages*.

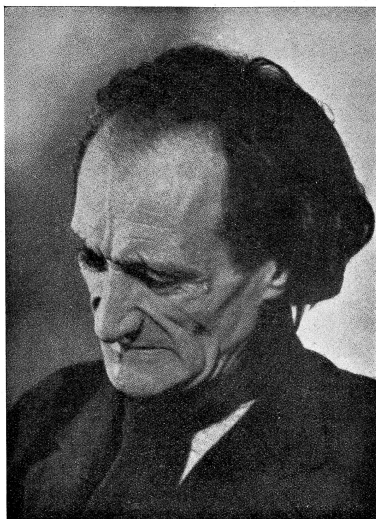
satie van het leven; de poëzie heeft slechts zin als onderdeel van een *totalitaire* actie tot geestelijke bevrijding van de mens, een actie dus, waarbij de dichter niet alleen als vulpen-hanterend individu, maar in zijn totale zijn betrokken is. Deze totalitaire eis heeft het surrealisme zijn enorme élan gegeven, maar wanneer wij nu, na vijfentwintig jaar, de balans opmaken, moeten wij Henry Miller gelijk geven, die de surrealisten er van beschuldigt dat „they talk of ushering in a general confusion, but they live like the bourgeoisie. A few of them have committed suicide, but not one of them has as yet assassinated a tyrant. They believe in the revolution, but there is no real revolt in them . . .” Zo plegen zij ook hun mond vol te hebben van de „folie” als middel om de condition humaine totalitair te transcenderen naar een elementaire zuiverheid, maar het blijft, om nogmaals met Miller te spreken, „ice-box madness” — — Antonin Artaud als enige heeft de geestelijke moed bezeten om de „waanzin” der poëzie volledig met zijn leven te assimileren en zijn surrealistische queste tot in het krankzinnigengesticht van Rodez voort te zetten, waar hij negen jaar geïnterneerd is geweest. Ik spreek met opzet van „geestelijke moed”, omdat er naar mijn overtuiging in zijn geval geen sprake is van een plotselinge „Einbruch” van de psychose in het bewustzijn, maar van een bevuste geestelijke daad, een bevuste keuze van dit speciale psychotische Dasein, niet om een te zware verantwoordelijkheid te ontvluchten, maar integendeel om de zwaarste verantwoordelijkheid zonder voorbehoud op zich te nemen. Straks, wanneer ik het werk van Artaud uitvoeriger belicht heb — zo uitvoerig althans als de ruimte mij toestaat — zal ik trachten te verduidelijken wat ik hiermee bedoel.

„Het werk van Artaud” . . . ik schrijf deze geijkte term met een zekere gêne neer. Kan men bij een dichter, die zegt (in een brief aan René Guilly van 7 Febr. 1948):

„Le devoir  
je dis bien

LE DEVOIR  
de l'écrivain, du poète n'est pas d'aller s'enfermer  
lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il  
ne sortira plus jamais  
mais au contraire de sortir dehors  
pour secouer  
pour attaquer  
l'esprit public  
sinon  
à quoi sert-il?”

— kan men van deze man een paar boekjes ter hand nemen en zeggen: dit is nu zijn werk? Kan men het gedrukte woord isoleren van de stem, die de woorden spreekt, het gebaar, de oogopslag van Artaud zelf? Voor Artaud is de poëzie nooit een kwestie van drukinkt geweest, maar van *lichamelijk* contact met zijn publiek: „Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et des femmes, je dis DES CORPS, trembler et virer à l'unisson du mien”. Hij is zijn loopbaan begonnen als acteur en is ook steeds acteur gebleven in die zin dat het woord voor hem slechts leefde in de totaliteit van de lichamelijke expressie. Het *Théâtre Alfred Jarry*, dat hij samen met Roger Vitrac oprichtte en waarin hij o.a. zijn eigen stuk *Ventre brûlé ou la Mère folle* ten tonele bracht, zijn *Théâtre de la Cruauté*, zijn opzienbarende séance van 15 Jan. 1947 in het Théâtre du Vieux-Colombier — het zijn steeds hernieuwde pogingen tot een reëel contact met



Antonin Artaud (1946)

de ander, een contact dat zich in de lichamelijke „unison” moet verwezenlijken:

„Qui a mal aux os comme moi  
n'a qu'à penser à moi  
il ne me rejoindra pas en esprit par la route des espaces  
car à quoi bon rejoindre un être en esprit  
et ne pas le rejoindre en corps?”

— waarbij het lichaam zulk een importantie dient te krijgen dat het de gehele ruimte vult met zijn aanwezigheid en in ruimte

„ . . . aura honte d'exister et d'être  
d'être l'espace quand nous sommes là!  
Alors que fera-t-il pudiquement cet espace?

Il faudra que cette vieille citronnade s'en aille.”

„Het lichaam” is steeds het centrale punt in Artaud's poëzie. Van de ziel zegt hij (in het stuk over Coleridge): „Je ne crois plus que cela existe” en voegt er later in de marge aan toe: „et je n'ai jamais cru que cela existât”. Maar dat lichaam, „ce corps (qui) est un fait: moi”, is niet het contingente lichaam van de vlezigheid, niet de absurde „tourniquet du sang”, maar het harde ik-lichaam, dat er onder verborgen zit, het feit van mijn lichamelijke-aanwezig-zijn zonder de vlezige contingentie van dit bepaalde lichaam. Met deze conceptie plaatst hij zich lijnrecht tegenover alle idealistische filosofieën, die het Ik als pure geest van de lichamelijkheid trachten te isoleren. „Ik” betekent bij Artaud niets anders dan: ik-

ben-lichamelijk-present — — maar de tragiek van de condition humaine ligt nu juist hierin dat dit pure lichamen-present-zijn zich slechts peneren kan in de facticiteit van het Vlezige. Het Vlezige is voor Artaud het *gesexualiseerde* lichaam: de „zondenval” vond plaats

„au temps  
septante fois maudit  
où l'homme  
se croisant lui-même  
naissait fils  
de sa sodomie  
sur son propre cul  
enduri”  
(*La Culture Indienne*)

— op het moment dus dat hij de sexualiteit accepteerde, dat hij „pederast” werd door zich door de idee „papa-maman” te laten sodomiseren (ik kan deze artaudse waarheid niet in „nettere” bevoordingen „vertalen”, omdat het hier niet om een metafoor gaat, die „teruggenomen” zou kunnen worden en door een andere vervangen, maar om een onvertaalbare lichamelijke evidentie, die achter het spel-niveau van de metafoor ligt). Het lichaam als pure presentie draagt bij Artaud de naam van „vieux guerrier” of „arbre mort” — „mort” niet in fysieke zin gedacht, maar in de zin van Euripides, dus eenvoudig als ontkenning van de klevende vlezigheid — de „stront”, zoals Artaud het kortweg uitdrukt — van het Zijn, het Leven.

„Les êtres ont inventé la vie  
et ils l'ont greffé ensuite  
sur l'arbre mort qui était tout.”

Zowel in dit als in het vorige citaat valt het accent op de bewuste keuze van het „inter urinas et faeces nascimur”; de vrijheid en daarmee de *verantwoordelijkheid* van de mens is in Artaud's humanisme absoluut:

„L'homme aurait très bien pu ne pas chier,  
ne pas ouvrir la poche anale,  
mais il a choisi de chier  
comme il aurait choisi de vivre  
au lieu de consentir à vivre mort”.

zegt hij in *La recherche de la fécalité*. Maar de keuze van het Leven berust dan ook juist op de aantrekkingskracht van het fecale determinisme:

„Il y a dans l'être  
quelque chose de particulièrement tentant  
pour l'homme  
et ce quelque chose est justement  
LE CACA

— omdat de „caca” hem de last van zijn absolute vrijheid, zijn absolute verantwoordelijkheid van de schouders neemt. Het Andere, dat de menselijke vrijheid limiteert (subs. nihilteert) en zijn verantwoordelijkheid relatieveert heeft de mens van oudsher met de naam „God” aangeduid; vandaar dat voor Artaud de begrippen sexualiteit-stront-God een onverbreekbaar geheel vormen, een „armée des poux”, die zich op zijn ik-lichaam heeft vastgezet, een obscene „montée de punaises d'égout sur l'arbre à mort que je ne cesserais jamais d'être”. En het is in de pijn, de zuiver fysieke pijn, dat hij zich zijn ik-lichaam, de harde gepantserde krijger onder de klamme vlezigheid van het Zijn bewust wordt, het is onder invloed van de pijn dat

„... ressurgit le vieux guerrier  
de la cruauté insurgée  
de l'indéfinissable cruauté  
de vivre et de n'avoir pas d'être  
qui puisse vous justifier”.

In de pijn krijgt het ik-lichaam langzaam vorm; de vlezigheid

„cessera avec la douleur qu'elle a apporté  
intronisée dans tout mon corps.”

en in de grondeloze *vreedheid*, die hij in zich voelt en die de actieve keerzijde van de pijn is, herkent hij zijn eigenlijke kern, de absolute vrijheid van het ik-lichaam Artaud. Want de essentiële vreedheid, de „cruauté insurgée” ligt buiten de driftmatige cirkelgang van tumescentie en detumescentie (bevrediging); de vreedheid is geen drift, al kan zij zich aan een drift koppelen (bv. aan de sexualiteit; in het sadisme), zij streeft niet naar bevrediging, maar blijft absoluut en onveranderlijk, zij is de volmaaktste uitdrukking voor de vrijheid van de mens, die zich tegen iedere binding keert en in de eerste plaats tegen de fundamenteelste aller bindingen, die van het vlezige, contingente Zijn, dat in het teken staat van de drieënheid sexualiteit-stront-God: „La cruauté c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine partout où on peut le rencontrer”. Hierop berust zowel het principe van zijn *Théâtre de la cruauté* als van zijn poëzie: het gaat er om, de mens in het diepst van zijn Zijn te geselen, net zo lang te geselen tot de „vieux guerrier” vorm begint aan te nemen. „Toute vraie poésie est cruelle”, zegt hij; vandaar de gepassioneerde obsceniteit van zijn teksten, die de mens in zijn meest intieme binding, de fysiologische, trachten te treffen en de hele psychische en spirituele bovenbouw vanuit hun fundament: de oorspronkelijke keuze van de „caca”, het fecale determinisme, willen devalueren. Wat hij met zijn radicale humanisme wil, is de mens tot een nieuwe keuze dwingen: die van de absolute verantwoordelijkheid.

Maar ook hijzelf is nog niet in staat, deze keuze te voltrekken; ook hij moet ademen en eten, ook hij is aan de fysiologische wetmatigheden onderworpen, ook hij blijft aan het Vlezige gebonden door

„ce muscle de jouissance infâme” tussen zijn dijen. Zijn persoonlijke „zondenval” ligt hierin dat hij de „arbre terrible” in zich te laat herkend heeft; hij heeft te lang geslapen en gedurende zijn slaap heeft het Zijn, het luizenleger van de contingentie, zich van hem meester gemaakt:

„petits animaux  
de hasard  
.....  
... qui ont proliféré  
sur un de mes côtés  
un jour que je dormais.”



Maar hij voelt het ik-lichaam in hem groeien:

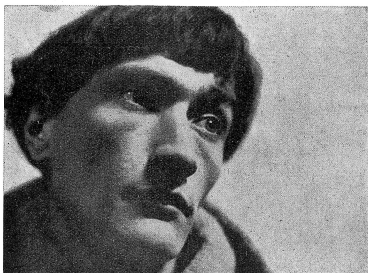
„... le corps actuel n'est qu'un plaquage  
de petite envergure  
appliqué sur l'écorce de l'arbre terrible  
qui n'a pas cessé de monter  
et bientôt aura atteint son fatal développement.

Alors ce sera l'explosion terrible  
qui fera péter au loin  
l'armée des poux  
car la raison d'être de l'existence  
n'a pas encore été prononcée ou énoncée.”

En hier treedt dan die curieuse en toch volkomen logische wending in zijn gedachtengang op, die de eigenlijke inhoud vormt van zijn „psychose”. We hebben gezien dat zijn radicale humanisme de mens een *absolute* verantwoordelijkheid op de schouders legt; als de mens „inter urinam et faeces” geboren is, dan wil dat niet anders zeggen dan dat hij de urine en faeces *gekozen* heeft. Als Artaud er derhalve niet in slaagt, zich van de urine en faeces los te maken, dan moet de oorzaak daarvan niet in een of andere onachterhaalbare „natuurlijke orde” als laatste grens van de menselijke expansiemogelijkheid gezocht worden, maar in de menselijke werkelijkheid zelf. En aangezien de mens Artaud met alle passie die in hem is de absolute vrijheid gekozen heeft, kan het niet anders of de tegenverking komt van de andere mensen. Hij is niet vrij om pure lichamelijke presentie te zijn, omdat hij geëvoitëerd, bekekt geworden is door de „initiatés”, door hen die er belang bij hebben dat de mens aan de fealiteit gebonden blijft. Trouwens, iederéén is in dit opzicht magier, omdat de mensen zich maar al te graag laten beheksen en op hun beurt verder heksen, de idee van het fecale determinisme verder helpen verspreiden, het onteemt hun immers de verantwoordelijkheid voor hun mens-zijn. Men heeft het naakte feit van de *vrijwillige* keuze van de fealiteit verborgen onder een rookgordijn van „occultisme” en „poëzie”: „car il y a sous toute histoire de ce monde je ne sais quelle prévention imbécile de mystère, de Clef...” Men heeft de oorsprong van het Leven tot een mysterie gemaakt en als mythe in een of andere onbereikbare poëtische verte geschoven:

„alors que c'est d'ici devant,  
tout de suite,  
là devant nous que la vie est issue  
et qu'il n'y a qu'à y regarder de plus près,  
on la verra sourdre,  
tumescence et noire,  
âcre, répulsive, gazeuse  
comme un pet rêché de papier mâché  
et que la genèse et le mythe n'ont été faits  
que pour paralyser d'agir  
le poète,  
et donc pour l'empêcher  
de voir,

zoals hij in een correctie bij het ontwerp-préface van *Le Dit du Vieux Marin* schrijft. Hier, vlak voor onze neus, begint telkens opnieuw het leven, omdat wij het telkens opnieuw kiezen; ieder ogenblik is een nieuwe keuze en ieder ogenblik fecaliseren wij opnieuw ons ik-lichaam in de keuze van het Leven. Maar de ingewijden, de grote magiërs, hebben er belang bij deze waarheid verborgen te houden; zij streven niet naar zelf-zijn, maar naar macht, en wat zou er van hun macht over de mensen worden, wanneer dezen zich hun absolute vrijheid reali-



Artaud in de film *Jeanne d'Arc* van Dreyer (1928)

seerden? „La vie est entièrement truquée”, zegt hij in een brief aan Adrienne Monnier, of elders:

„L'être est faux,  
L'homme est faux”

— een opvatting, die ons tegenwoordig vertrouwd in de oren klinkt. Descartes had de mogelijkheid van wetenschap en filosofie gebaseerd op het geloof dat de wereld *niet* getruqueerd was, of zoals hij het uitdrukte: dat God ons niet bedriegt. In de moderne atheïstische existentie-filosofieën ontstaat de absurditeit daar, waar de wereld als „faux” erkend wordt zonder dat er een instantie is, ten opzichte waarvan de wereld vals is. De vlezigheid van de mens wordt als „Geworfenheit” aangeduid — maar als de mens de geworpene is, wie is dan de werper? God bestaat niet en toch ervaren wij onze toestand als geworpenheid, we zijn tot een vruchteloze Sisyphus-arbeid veroordeeld, maar het gerechtshof, dat ons daartoe veroordeeld zou moeten hebben, is er niet, noch de wetboeken volgens welke de veroordeling heeft plaatsgehad. Deze absurditeit nu kan Artaud niet accepteren: wanneer de mens geworpen is, moet er een werper zijn en wanneer er geen transcendente werper is, kan het werpen alleen maar aan een *menselijke*, immanente macht worden toegeschreven. Hij doet hier de beslissende stap voorbij het existentialisme, hij trekt de enige consequente conclusie uit de humanistisch-existentialistische praemisse: de wereld is door een immanente macht, en dus door mensen, getruqueerd, en wel door „cette immense organisation souterraine de manoeuvres et d'actions qui sont un complot perpétuel contre la conscience de tous et dont personne jamais ne dit mot, parce que cela est interdit. Et par qui? Par les profiteurs de l'action eux-mêmes!

Nous ne serions pas ce que nous sommes et la vie ne serait pas ce qu'elle est s'il n'y avait pas, au fond de tout, la horde innombrable et toujours renouvelée des détenteurs d'une force sombre, qui (une fois pour toutes, croient-ils) ont établi le moule humain, ont façonné le type humain, ont garotté le corps humain, ont cimenté la vie humaine comme dans un four de chaux, de sable, de bitume et de béton armé.” (Brief aan Maurice Saillet, 8 Febr. 1947).

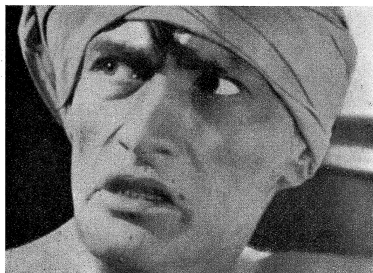
De medische wetenschap herkent hier onmiddellijk de symptomen van „paranoia”, vervolgingswaan. Soit — what's in a name? Van de mens Artaud kan men alleen maar zeggen dat hij de existentialistische problematiek consequent ten einde heeft gedacht en dat hij de enige



volmaakt-zuivere vorm van humanisme heeft beleden: dat van de „waanzin” — een „waanzin”, die evenwel niets anders is dan *luciditeit jusqu'au bout*, de onmenselijke moed om de verantwoordelijkheid voor zijn menszijn totaal, tot in het gekkenhuis toe, op zich te nemen. De onmenselijke moed... ik gebruik met opzet deze in verband met dit radicale humanisme paradoxale term, omdat hier, onder de röntgenstralen van Artaud's luciditeit, het kernprobleem van het humanisme zichtbaar wordt. Het humanisme-van-de-waanzin, zal men immers zeggen: dat kan men toch moeilijk nog als humanisme betitelen, het mag dan nog zo consequent zijn, maar juist in die rigoureuze consequentie is het onmenselijk geworden. Maar de vraag doemt hier op: waarop berust het humanisme dan eigenlijk, wat is de grondslag van het humanisme, van welke mens gaat het uit? Basert het humanisme zich op de idee van de „gemiddelde mens” en bestaat het hierin, deze gemiddelde mens zo zuiver mogelijk te realiseren? Is het humanisme bij definitie de leer van het „midden”, van wat men het „gezonde” verstand noemt? In dat geval is het humanisme-tot-de-waanzin geen humanisme meer, omdat het zich te ver van de gemiddelde mens en het „gezonde” verstand verwijderd. En ik meen dat dit inderdaad het gangbare humanistische criterium is, ook bij de existentialisten, die de condition humaine het scherpst gesteld hebben, maar in het subtiële spel van de absurditeit in laatste instantie toch rond de „gemiddelde mens” en het „gezonde” verstand blijven graviteren (daarom noemde ik de absurditeitsfilosofie eens „de laatste filosofie van Sancho Panza”). Maar het humanisme-van-het-midden is een typisch *statisch* humanisme; het accepteert de wereld tenslotte zoals die is en definieert de mens niet in zijn mogelijkheden, maar in zijn werkelijkheden. Het is een in wezen *conservatief* humanisme; want het „midden” is op zichzelf geen actieve kracht, het kan nooit meer zijn dan een resultante; wanneer men zich bij voorbaat op het standpunt van het „midden” stelt, beschouwt men de mens impliciet als „voltooid” en neemt bij voorbaat de functie op zich van conservator in het Musée de l'Homme, die niet meer te doen heeft dan het voltooide werkstuk te onderhouden en regelmatig af te stoffen. Daartegenover is echter een *dynamisch* humanisme denkbaar, dat de mens niet als iets voltooids beschouwt, dat niet van de mens als feit uitgaat, maar van de mens als mogelijkheid.

„Ce qui veut dire  
que le visage humain  
n'a pas encore trouvé sa face”.

Maar als de mens zijn menselijk gelaat nog niet heeft gevonden, kan er ook geen sprake van „midden” zijn, want niemand kan zeggen waar het „midden” van de definitieve mens zal liggen. Het uitgangspunt van dit humanisme vormt dan ook niet de „gemiddelde mens”, d.w.z. de gemene deler van alle *bestaande* mensen, maar de „virtuele” mens, niet de mens, zoals men hem in het veilige midden kant en klaar aantreft, maar de nog ongreepbare gestalte uit de gevaarlijke grenszone van de condition humaine, die zich voor Artaud manifesteert onder het aspect van de vreedheid. Artaud, met De Sade en Nietzsche (voor wie de „Grausamkeit” immers ook zo'n centrale betekenis had), behoort tot die „horribles travailleurs”, waarvan Rimbaud spreekt — „horrible” omdat de essentiële mens, die zij zoeken, tenslotte een x is, niet minder gevaarlijk om mee te experimenteren dan de atoomenergie. Volgens Artaud is in de loop der geschiedenis de essentiële mens het dichtst benaderd geweest in de vrede beschaving van de prae-columbiaanse



Artaud als Marat in de film *Napoleon* van Abel Gance (1926)

Mexicanen, terwijl De Sade zijn „homme intégral” in de integrale criminaliteit tracht vorm te geven en de fascistische interpretatie van Nietzsche's leer ons trouwens nog vers in het geheugen liggen. Maar wat groot is, heeft altijd aan de afgrond gegreind, en het probleem van het radicale humanisme is inderdaad dat van het handelend-optreden-in-de-wereld. De grote fout die men pleegt te maken is dat men de woorden van De Sade of Artaud vanuit het theorie-practijk-schema tracht te interpreteren, terwijl hun „leer” in werkelijkheid prae-theoretisch is. De *Nouvelle Héloïse* is een zuivere theorie in die zin, dat zij polair op de practijk betrokken is, maar de „theorieën” van Nietzsche, De Sade en Artaud zijn eigenlijk geen theorieën, maar practijken, d.w.z. *innerlijke* practijken: gericht op het aankweken van de absolute vreedheid als grondslag van humanitaire discipline. De verbindingsschakel tussen naar binnen gericht en naar buiten gericht practijk vormt de *theorie* — die, zoals gezegd, voorlopig het zwakke punt in het radicale humanisme blijft en daarom ook het probleem bij uitstek van deze tijd, het neuralgische punt, kan men wel zeggen, van de democratie. Want op het humanisme van het gemiddelde, het humanisme van de veilige laag-vlakte, kan men met recht toepassen wat Artaud zegt van het „poëtische” gedicht: het is mooi, evenwichtig en harmonieus, maar juist daardoor „dévilié, complètement désintoxiqué... privé d'efficacité” (ook de schoonheid immers is een „midden”, een stilstand; vandaar de grote rol, die de schoonheid, het *kunstwerk*, bij de absurdistische filosofen, van Schopenhauer tot Sartre en Camus, speelt). Het gaat er in laatste instantie om of de elite van de toekomst in staat zal zijn, *binnen het kader van de democratie*, het conservatieve humanisme van de Rentenier te vervangen door het revolutionaire humanisme van de Speler, of, om met Dostojewsky te spreken, het humanisme van de Grootinquisiteur door dat van Christus (Christus als het principe van de absolute vreedheid in de mens, de Christus van Pascal, die de mens geen slaap gunt). Want op het humanisme-van-het-midden is bij uitstek van toepassing wat Artaud als reden van „cette abjection de saleté”, die hij in het leven constateert, opgeeft:

„Cela vient de ce que l'homme  
un beau jour,  
a arrêté  
l'idée du monde.”

PAUL RODENKO