

van de dood van deze beide gebaren dat het postmoderne theater ontwaakt (om Ibsens titel op een wat onconventionele manier te gebruiken). De geschriften van Artaud en Brecht draaien als concentrische cirkels rond twee noties, respectievelijk ‘de hiëroglief’ en ‘de gestus.’⁵ De gestus en de hiëroglief representeren de twee fundamentele, radicale of revolutionaire gebaren van het moderne theater. Twee scènes, die verbonden zijn met beide noties, zijn in het (post)moderne theater blijven rondwaren, niet in het minst omdat ze de catastrofe in de ogen zien, zij het op een totaal verschillende manier.

De eerste scène is het beeld dat Artaud aan het einde van zijn opstel *Het theater en de cultuur* beschrijft: de acteur als een slachtoffer op de brandstapel, dat tekens geeft door de vlammen heen - de agonie van het lichaam. Ik citeer de hele paragraaf: ‘Men moet trouwens begrijpen dat als wij het woord ‘leven’ uitspreken, het niet gaat om het leven erkend door de buitenkant der feiten, maar om dat soort breekbaar en beweeglijk brandpunt dat niet door vormen wordt aangeraakt. En als er nog iets hels en waarlijk vervloekt is in deze tijd, dan is het wel dat wij ons artistiek bij vormen ophouden, in plaats van slachtoffers te zijn op de brandstapel, die tekens geven door de vlammen heen.’⁶ Artaud noemde deze signalen ‘hiërogliefen’. Verschillende referenties komen in de notie van hiëroglief samen: de bijna geometrische bewegingen van de Balinese danser, de droomlogica, de grammatica van de stomme film, maar ook de ongecontroleerde en waanzinnige bewegingen van de pestlijder. Artaud investeert de hiërogliefen met een kennis die niet rationeel of discursief is, en met een intensiteit die ons bewustzijn onmiddellijk raakt zonder enige verbale of intellectuele tussenkomst. Voor Artaud waren taal en denken perversies van zichzelf geworden en niet langer in staat om de fundamentele ‘wreedheid’ van het leven te communiceren. Het is het stervende slachtoffer op de brandstapel dat een teken van het leven geeft, waarnaar Artaud op zoek is. In zijn eerste brief over de wreedheid formuleert hij deze aporetische dialectiek, deze ommekeer van leven en dood zeer helder: ‘De wreedheid is boven alles lucide, het is een soort van rigide richting, de onderwerping aan de noodzakelijkheid. Geen wreedheid zonder bewustzijn, zonder een soort toegepast bewustzijn. Het is het bewustzijn dat aan de uitoefening van iedere vitale

daad zijn bloedrode kleur schenkt, zijn wrede nuance, want het is duidelijk dat leven altijd iemands dood inhoudt.’⁷

De tweede oerscène van het moderne theater is Brechts beroemde straatscène. Een man beschrijft hoe een ongeval (een catastrofe) gebeurde op zo’n manier dat hij niet alleen beschrijft wat er feitelijk gebeurde, maar ook hoe het ongeval gebeurde en hoe het vermeden had kunnen worden. Dit is hoe Brecht theater wilde maken. De gestus - want daar gaat het in de straatscène om - ontdoet zich van alle onnodige details en brengt verleden, heden en toekomst samen in een transparant teken. De gestus is allesbehalve een oppervlakkige imitatie van de werkelijkheid: zij graaft naar een verborgen sociale en politieke

Wat de nazi- ideologie Entartete Kunst noemde, was niets anders dan het scherpe artistieke bewustzijn van het finale verlies van het gebaar.

waarheid. De gestus heeft even weinig van doen met het alledaagse gebaar als de hiëroglief van Artaud. Zowel de gestus als de hiëroglief willen een waarheid en een vitaliteit (be)grijpen die zich onder of aan de overzijde van de oppervlakte van het feit bevindt. De ommekeer waar Brecht naar zocht was gebaseerd op het dialectisch materialisme. De artaudiaanse ommekeer was bijna metafysisch: Artaud wilde niet alleen een nieuw bewustzijn creëren, maar ook een nieuw lichaam (het ‘lichaam zonder organen’) en een nieuwe cosmologie.

Artauds hiëroglief en Brechts gestus waren beide revolutionaire gebaren, doortrokken van het verlangen naar een ommekeer, naar

de ontmaskering van een leugen, naar het zichtbaar maken van wat voorheen onzichtbaar was (‘wreedheid’ en ‘dialectiek’). Het geloof in een dergelijk revolutionair gebaar is verdwenen, maar het artaudiaanse en het brechtiaanse gebaar zijn over het postmoderne theater uitgezaaid. Jean-François Lyotard heeft een punt wanneer hij in de ideeën van Brecht en Artaud nog steeds het westerse nihilisme aan het werk ziet. ‘*Cacher-montrer: la théâtralité*’⁸: met die bondige formule vat Lyotard het wezen van het westerse theater samen. Het is het freudiaanse *fort/da*-principe dat Lyotard in het westerse theater bekritiseert. Theater is altijd aanwezigheid/afwezigheid: het theatrale teken representeert altijd iets anders. Dat andere is de ultieme werkelijkheid, die echter afwezig is, terwijl het teken (dat slechts een substituut is) aanwezig is op het toneel. Voor Lyotard is dit het schema van de westerse theologie en metafysica. Hij vindt sporen van dit denken terug bij Brecht en Artaud. Artauds hiëroglief is voor Lyotard opnieuw een grammatica en een syntaxis die het morbide-libidineuze lichaam het zwijgen oplegt. En Brechts gestus toont enkel hoe een bepaalde scène een andere had kunnen of had moeten zijn. Met andere woorden: in plaats van de traditionele noties van het westerse theater te overschrijven, zetten Artaud en Brecht ze verder (evenwel niet zonder ze tot aan hun metafysische en politieke limieten te duwen). Lyotard pleit daarom voor een ‘energetisch’ theater: een theater van ‘intensiteiten’ in plaats van ‘intenties’.

Tijdens de laatste decennia is het lichaam met zijn singuliere en niet te reduceren materialiteit het brandpunt geworden van het moderne theater (dans, performance,...), zonder evenwel een stabiele of centrale positie in te nemen. Het lichaam zal in voorstellingen steeds opnieuw gedecentreerd worden. De Franse filosoof Jean-Luc Nancy formuleert het zo: ‘*Le corps est l’unité d’un être hors de soi*’ (‘Het lichaam is de eenheid van een wezen buiten zichzelf’). In zijn essay *Corpus*, waaruit ik voorgaande omschrijving citeerde, noemt Nancy onze wereld een ‘*mundus corpus*’: ‘*Il y a eu cosmos, le monde des places distribuées, lieux donnés par les dieux et aux dieux. Il y a eu res extensa, cartographie naturelle des espaces infinis et de leur maître, l’ingénieur conquistador, lieu-tenant des dieux disparus. Vient à présent mundus corpus, le monde comme le peuplement proliférant des lieux (du) corps.*’¹⁰ Eerst was er