

Zou Roland Barthes opnieuw naar het theater gaan?

Over de kritische dimensie van het hedendaagse theater

Petra Van Brabandt

In zijn mooie *Ecrits sur le théâtre* verwijst Roland Barthes (2002) naar Bertolt Brecht als hij het heeft over de strijdvaardige visie op theater. Barthes schrijft dat wij allen slapende en verlamde erfgenamen zijn van Brecht die niet langer de principes van een heldere kritiek kennen. Nochtans kan niemand ontkennen dat het ook de taak van de theatermaker is zijn plaats in te nemen in ‘le grand commentaire de la société’. De tijd van geniale debiliteiten is voorbij, zo voegt Barthes er aan toe.

Roland Barthes, aanvankelijk een fervent theaterganger, was vastbesloten: hij was teleurgesteld in de politieke en kritische dimensie van het theater en zou nooit meer naar een voorstelling gaan. Naast de vraag of je het theater kan afschrijven omdat het niet aan (politieke) kritiek doet, is er de meer relevante vraag en zonder dewelke de eerste niet kan beantwoord worden: wat betekent ‘de kritische/politieke dimensie’¹ van het theater? Pas wanneer deze vraag beantwoord is, kan je besluiten of het hedendaagse theater die dimensie heeft. Een verdere vraag is of het theater niet door zijn aard zelf steeds en ondanks zichzelf een initiërend en dus kritisch element bevat: is niet het meest conservatieve en systeem-bevestigende theater subversief daar het de beleving van de heteronomie *in se* is?

Vele vragen zijn hier met elkaar verweven. Laat ons voor alle duidelijkheid de vragen wat uit elkaar halen. De drie vragen die wij willen behandelen zijn:

- (1) Moet het theater kritisch zijn (normatieve vraag) of is het door zijn aard altijd al kritisch (ontologische vraag)?
- (2) Wat betekent het vandaag kritisch te zijn? Bij het stellen van deze vraag nemen wij al meteen een theoretische positie in: wij gaan ervan uit dat ‘wat het betekent kritisch te zijn’ verandert naargelang de maatschappij en de vertogen over de maatschappij veranderen.
- (3) Op welke manier probeert het hedendaagse theater kritisch te zijn?

(1) De normatieve vraag of en hoe het theater kritisch moet zijn, zullen wij hier niet behandelen. Onder de normatieve vraag verbergt zich vaak een neiging tot gemoraliseer, en moraalridders verlammen het theater en de reflectie tot een steriele bedoening: de meest nefaste invloed op de kritische dimensie van het theater gaat uit van doemdenkers die

verkondigen dat het theater geen kritische dimensie meer heeft. In die zin heeft Barthes bijgedragen tot wat hij zelf verafschuwde. Twintig jaar na zijn dood, ver- [einde pagina 110] dient de volgende uitspraak van Michel Foucault nog steeds de nodige aandacht: ‘Het is niet de taak van de intellectueel zijn vertoog te verdedigen. Hij maakt eerder plaats voor het vertoog van anderen. Het is zijn taak om openingen te creëren, en zijn vertoog met dat van anderen te mengen...’² Het gaat dus veeleer om openingen te maken voor vertogen, dan om een afsluitend vertoog ten beste te geven.

De ontologische vraag of het theater altijd al kritisch is, lijkt ons een meer uitdagende vraag. Er bestaan verschillende visies op wat het theater in haar oorsprong was en dus vandaag is. Deze verkenningen van het theater laten ons toe te overdenken of het theater *in se*, en dus ook vandaag nog, kritisch is.³

Wij kozen voor twee verschillende, hedendaagse interpretaties: die van de filosoof Jacques De Visscher (2003) en die van Kees Vuyck (2004, 26-29). Deze keuze is pragmatisch. Beide interpretaties wijzen op een kritisch potentieel in het theater, maar zijn zeer verschillend.

In de essaybundel *Muzenschemering* beschrijft Jacques De Visscher het theater als een initiërende praktijk. De wereld die zich op het toneel, of beter, de wereld die zich tussen voorstelling en toeschouwer openbaart, is de wereld van het radicaal andere. Een wereld met andere normen, waarden, gebruiken, principes,... Deze wereld is niet te begrijpen of te doorgronden, concreet betekent dit dat we tijdens de voorstelling niet in de coulissen gaan rondlopen. De toeschouwer aanvaardt de beperkingen van zijn ervaring in die andere wereld: hij krijgt enkel toegang tot wat zich presenteert, d.i. zich voorstelt. Het willen kennen van dit andere is een taboe. Het theater, zo argumenteert De Visscher, is de beleving van de heteronomie: we kunnen wat gepresenteerd wordt niet naar de volledige beheersing door ons bewustzijn terugvoeren. Zelfs het *avant-garde* theater dat de grenzen tussen scène en coulissen, tussen tekst en improvisatie, tussen speler en toeschouwer, tussen spel en realiteit tracht op te heffen, te verleggen of te exploreren, functioneert maar bij gratie van de bevestiging van die grenzen. En in het opheffen van de bestaande grenzen installeert men automatisch nieuwe grenzen die men niet in eenzelfde beweging kan opheffen.

Volgen we deze beschrijving, dan lijkt het ons niet onmogelijk te stellen dat de theatervoorstelling de morele ontmoeting van Levinas evoceert. We laten onze jas in de vestiaire, en treden naakt en kwetsbaar die wereld binnen waar onze autonomie niks meer voorstelt en we heteronoom staan ten aanzien van het andere. De voorstelling is de beleving van de heteronomie of van de morele ontmoeting. Meer nog, de in de heteronomie beleefde

confrontatie met de grenzen van ons beheersingsdenken, van onze autonomie, van onze autonome projecten – en je kan nu specifiek denken aan het meta-theater, duidt op de altijd al politieke en kritische dimensie van het theater. De morele ontmoeting en de politieke ‘grenzen’ refereren onophoudelijk naar elkaar.

Ondanks deze beschrijving van de morele (en politieke) dimensie van het theater, kunnen we ons toch vragen stellen bij de kritische dimensie hiervan. We stellen dan **[einde pagina 111]** eigenlijk de vraag naar het statuut van dat ‘andere’. Wat is de werkzaamheid-in-de-wereld van deze morele ervaring? De Visscher gebruikt terecht de metafoer van de naaktheid en kwetsbaarheid: nadat we onze jas in de vestiaire achterlieten zijn we naakt en heteronoom, maar de vraag is of de verhoudingen onomkeerbaar veranderd zijn eenmaal we de zaal verlaten en onze jas opnieuw aantrekken?⁴ Is er iets gebeurd of was het louter een ritueel en is de schaamte weg te steken en te vergeten onder onze warme jas? Wat we vragen is of de ervaring van het andere als radicaal andere een overgave is, en dus niet meer is dan een bevestiging van de status-quo, of een uitdaging, en dus de status-quo steeds bekritiseert in het licht van de utopie? In de beschrijving van het theater door De Visscher is de kritische dimensie van het theater niet ondubbelzinnig. De morele ervaring van het theater lijkt ons in zijn betoog eerder een religieuze dimensie te hebben, en een kritische dimensie valt niet noodzakelijk samen met die religieuze dimensie.

Het verband tussen de kritische dimensie en de moreel-religieuze ervaring is niet vanzelfsprekend in de theatrale setting. Misschien ligt de verwarring wel in het feit dat we er vanuit gingen dat er in het theater een ‘echte morele ontmoeting’ met het andere kan ontstaan, maar bij een echte morele ontmoeting heb je geen tijd om je jas af te geven in de vestiaire: je jas wordt je van het lijf gescheurd.

Wat de kritische dimensie van het theater betreft, vinden we misschien minder problematische antwoorden bij Kees Vuyck. Vuyck reflecteert over de aard van het theater en zijn politieke dimensie en verbindt het theater met de politieke fase van de cultuur. De politieke fase van de cultuur is die fase waarin men in vrijheid begint na te denken over samenlevingsvormen. Vuyck verwijst naar Aristoteles die de tragedie definieerde als mimesis van de praxis. De praxis, zo weten we, is niet het banale handelen, praxis is handelen in keuzevrijheid. Het is dus een handelen waarbij we keuzes moeten maken, waarbij we moeten nadenken en overleggen.

Als nu het theater een mimesis van de praxis is, dan betekent dit dat het theater reflecteert over dit handelen in vrijheid. Het theater, zo argumenteert Vuyck, reflecteert over die vormen van handelen die de kern vormen van onze democratische politiek, in zoverre we

democratische politiek verstaan als handelen in keuzevrijheid, dus nadenkend handelen of handelen na overleg, en niet als meerderheidspolitiek of emotivistisch preferentiëliberalisme.

Het is duidelijk dat voor Vuyck het concept positieve vrijheid belangrijk is: vrijheid tot overleggen, tot nadenken, tot keuzes te maken, tot argumentatie. In de politiek discussieert men over en kiest men tussen (dit is dus vrijheid) de verschillende vormen van samenleven. In het theater, zo beweert Vuyck, reflecteert men over wat die vrijheid met mensen doet en wat mensen met die vrijheid doen. We kunnen concluderen dat Vuyck het theater karakteriseert als reflectie. Het theater is reflecterend, en niet initiërend zoals De Visscher beweert. Vuyck haalt zijn filosofische inspiraties eerder bij Hannah Arendt dan bij Levinas. **[einde pagina 112]**

Laten we terugkeren naar onze beginvraag: wat is er met het theater dat we het als kritisch kunnen karakteriseren? Het antwoord van Vuyck verschilt danig van dat van De Visscher. Waar De Visscher de nadruk legt op de ontmoeting met het andere, spreekt Vuyck over de reflectie over de praxis, wat een reflectie over de positieve vrijheid is. Men analyseert de praxis, men haalt de praxis uit elkaar. We kunnen dus letterlijk zeggen: het theater is kritisch.

Dit lijkt een mooi antwoord, maar Vuyck stopt niet bij deze optimistische noot: ook al is het theater politiek in oorsprong en essentie, het hedendaagse theater kan niet politiek zijn. Het is niet de bedoeling van Vuyck het hedendaagse theater te culpabiliseren: het theater kan niet politiek zijn, zo zegt hij, omdat de maatschappij niet langer politiek is. We herhalen dat het theater reflectie over de praxis is. Als de praxis niet langer bestaat, heeft de reflectie ook niet veel meer om over te reflecteren. En met die praxis is het in onze maatschappij triest gesteld: onze praxis is volledig overwoekerd door de economische denkwijze en onze cultuur is een gesloten cultuur zonder ruimte voor vrijheid in denken en handelen. Onze praxis zit ingesloten tussen de overwoekerende werelden van commercie en emoties. Het overheersende politieke discours is dat van de preferentiëpolitiek. Het heersende bestel is een negatief liberaal bestel: menselijke keuzes worden daarin beschouwd als (liefst emotionele) preferenties en democratie wordt gedefinieerd als het kenbaar maken van hyperpersoonlijke meningen en belangen. Kortom, de maatschappij is niet politiek genoeg (in de ruime zin van het woord) voor het theater. Het theater schrijft zich in in wat de maatschappij 'politiek' noemt, en aangezien het politieke in onze maatschappij nog weinig betekent, is ook de politieke dimensie van het hedendaagse theater beperkt of nietszeggend. Het laveert met andere woorden tussen commercie en emoties.

Als we deze inzichten volgen, moeten we Barthes gelijk geven dat hij niet meer naar het theater ging. We kunnen echter het theater niets verwijten, maar wel de apolitieke maatschappij. Dit lijken de conclusies uit het betoog van Vuyck. Vuyck staat hierin niet alleen. In dezelfde *Etcetera...* schrijft ook Paul Kuypers (2004, 33-44) dat de rebel een narcist is geworden. Regel is een wijdverbreid narcisme en een imaginair zelfbeeld. Resultaat is dat het maatschappelijke in het persoonlijke blijft steken en we niet kunnen opmaken wat maatschappelijk hoogdringend is.

Tot op zekere hoogte volgen we de bedenkingen van Vuyck en Kuypers. We zien in het hedendaagse theater twee strekkingen: ten eerste het psychologische en psychologiserende theater dat focust op de privé-sfeer en de sfeer van de intimiteit en de gevoelens (o.a. *Lucia smelt*, Stan; *De man die zijn haar kort liet knippen*, Cie De Koe). Hierop is misschien de kritiek op het decadente Wenen, eind negentiende eeuw, en op het succes van de psychoanalyse van toepassing: als we de demonen in de buitenwereld niet meer willen aanzien, houden we ons bezig met de zelfgecreëerde demonen van onze binnenwereld. **[einde pagina 113]**

Een tweede strekking is het zogenaamde 'postmoderne', nihilistische theater. In deze stukken wordt de samenleving gereduceerd tot een matrix van sex, geld en geweld. We kunnen dit theater door de evocatie van de jungle van de postmoderne wereld misschien wel maatschappijkritisch noemen, toch breken ze de reflexieve ruimte van het politieke niet open. Ze schrijven zich in in het gangbare politieke discours, dat ze wel aanvallen, maar deze aanval heeft maar één resultaat: ze evoceren hooguit een metafysisch en achterhaald ideaal van het ene, het ware, het goede en het zuivere. Een voorbeeld hiervan is *Quarantaine*, Cie De Koe.

Al zijn wij hierover na een discussie met de makers van dit laatste stuk niet meer zo zeker.⁵ Er zitten in deze voorstelling enkele sleutels die een ondubbelzinnige interpretatie onmogelijk maken, en die misschien daadwerkelijk wijzen op een spel met glijdende vertogen die de politieke geslotenheid van de interpretatie kunnen openbreken.

Deze twijfel is cruciaal. We volgen Vuyck in zijn omschrijving van het theater als reflectie op de praxis en in zijn nadruk op de positieve vrijheid als kenmerk van zowel theater als politiek. Het is ook een feit dat veel theater niet langer politiek kan zijn omdat zij reflectie is op een maatschappij die niet langer politiek is. Niettemin plaatsen wij bij deze bedenkingen enkele vraagtekens.

Ten eerste kan men niet zeggen dat de maatschappij niet politiek is. Er zijn vele verschillende visies op de huidige maatschappij en niet elke visie is zo afsluitend. Het is epistemologisch onmogelijk dé maatschappij te kennen, dus moeten we het doen met

verschillende paradigma's en interpretaties van die maatschappij. Zelfs als we het er over eens worden dat de maatschappij beheerst wordt door een economisch denken en een culturele geslotenheid, dan nog zijn er ruimtes van verzet of op zijn minst ruimtes van dubbelzinnigheid.

Ten tweede is er geen absolute symmetrie tussen maatschappij en theater. Zelf al is de maatschappij niet politiek, dan nog kan het theater politiek zijn. De vrijheid opereert niet enkel in de praxis maar ook in de reflectie over de praxis. Wat wil zeggen: zelf al is er geen ruimte in de praxis, dan nog is het niet zeker dat er geen ruimte meer is in het denken en het verbeelden. Meer nog, zelf als de kleine vrijstaat die het podium was, geheel functioneert volgens de wetten van het marktdenken, dixit Vuyk, dan is het nog niet zeker dat ook daar geen haarden van verzet of dubbelzinnigheid mogelijk zijn. Hier kunnen we in extremis teruggrijpen naar de inzichten van De Visscher: de vrijheid in de reflectie is misschien de vrijstaat van de initiërende praktijk.

(2) Het theater zoekt zijn plaats in vertogen over de maatschappij, die veelvuldig, verschillend en nooit eenduidig zijn. Daarnaast zoekt het theater ook zijn plaats in de vertogen over de plaats van kritiek en reflectie in en over die maatschappij. Het lijkt me opportuun om als voorbeeld eens te kijken naar enkele belangrijke sociologische vertogen over de hedendaagse maatschappij en de plaats van de kritiek in die maat- **[einde pagina 114]** schappij. We verwijzen naar deze sociologische theorieën, niet om te zeggen hoe de maatschappij is, maar om te verkennen wat de maatschappij kan zijn, en wat de politieke en kritische dimensie van theater allemaal kan betekenen. We stellen ons de vraag tussen welke paradigma's van kritiek de theatrale reflectie kan bewegen.

Wat bedoelen wij hiermee? Er zijn verschillende sociologische vertogen over wat de maatschappij is en wat kritiek in de maatschappij is (en niet meer kan zijn, bijvoorbeeld). Het is niet onze bedoeling met één sociologisch discours naar de werkelijkheid te stappen (i.c. het theater) en dan met dit instrument te bepalen wat het theater doet, moet doen of verkeerd doet. Het is eerder de omgekeerde beweging die we benadrukken: het is het theater dat (zoals elke praktijk) in zijn creatief proces naar de vele vertogen stapt en daarmee werkt. Wij kunnen enkel die vele vertogen en die vele momenten van kritiek die in het theater werken, verduidelijken of zichtbaar maken, dit is, ruimte maken voor de kritische momenten van het theater. Wij kunnen dus enkel wijzen op de complexe, veelzijdige, dubbelzinnige – want het is het product van vele nieuwe en oude vertogen – kritiek in het reflexief en creatief proces.

We bespreken twee paradigma's. Niet alleen omdat ze beide een interessante visie op de hedendaagse samenleving geven, maar ook omdat ze uitgebreid ingaan op wat kritiek vandaag nog kan of niet meer kan betekenen. Zoals we al aangaven, is het niet onze bedoeling één van die vertogen gelijk te geven, maar het is tussen deze vertogen in dat we de kritische dimensie van het hedendaagse theater kunnen interpreteren.

Een eerste verhoog vinden we in het werk *Le nouvel esprit du capitalisme* van Luc Boltanski en Eve Chiapello (2000). Deze twee Franse sociologen (leerlingen van Bourdieu) maken een analyse van de hedendaagse samenleving. Uitgangspunt en kern van onze samenleving blijft het kapitalisme. Dit verandert niet. Wat wel verandert, is de geest die dit kapitalisme legitimeert. Elk systeem heeft namelijk een geest nodig om het voor mensen aanvaardbaar te maken. Een systeem wordt niet gedoogd en gesteund om zijn materiële kenmerken alleen. Die geest is het geheel van principes, waarden en idealen.

Na de omwentelingen van de jaren zestig en zeventig is niet zozeer het kapitalisme veranderd, als wel het discours dat het systeem aanvaardbaar maakt. Welk discours maakt vandaag het systeem aanvaardbaar? Het is het discours dat spreekt in de woorden van de artistieke kritiek van de jaren zestig en zeventig. Het kapitalisme heeft zich in zijn discours de taal van haar eigen kritiek eigen gemaakt. De kritiek die woorden gebruikte als intimiteit, emoties, het persoonlijke, authenticiteit, ontplooiing, creativiteit, maar ook vrijheid en gelijkheid. Dit is een belangrijk inzicht. Het betekent dat een al dan niet artistieke kritiek die dezelfde woorden gebruikt als in de jaren zestig en zeventig steeds een kritiek is die ook door het systeem reeds ingepalmd en dus nooit zuiver kritisch is en kan zijn.

Volgens Boltanski en Chiapello heeft het kapitalisme een enorm leerpotentieel: het integreert zijn kritiek in een nieuwe synthese, en daarbij kan het zelfs van wat aan- **[einde pagina 115]** vankelijk anti-kapitalistisch (volgens het oude kapitalistische paradigma) was, dé essentie van het nieuwe kapitalisme maken. Door zich af te zetten tegen het oude kapitalisme en de ingrediënten van de kunstenaarskritiek over te nemen stimuleert de nieuwe geest een herwaardering van het kapitalisme.

De analyse van kritiek en maatschappij die Boltanski en Chiapello geven is ontluisterend: het kapitalisme zal zich in elke tijdsgeest handhaven en elke kritiek is bij voorbaat gedoemd om te mislukken: de oude kritiek is reeds 'verkapitaliseerd' en de nieuwe kritiek zal verkapitaliseerd worden. Deze inzichten leiden niet noodzakelijk tot doemdenken, maar wel tot enige nederigheid en voorzichtigheid omtrent de kritische mogelijkheden en dimensies van welke praktijk dan ook.

Een tweede paradigma redt de zuiverheid van de kritiek niet; het is wel optimistischer. In zijn artikel 'Reflexivity and its Doubles: Structure, Aesthetics, Community' werkt de Amerikaanse socioloog Scott Lash (1994) niet met het concept van het kapitalisme, maar met dat van het postmodernisme. De vraag die hem interesseert, is waarom het postmodernisme al dan niet kritisch kan zijn. Is er nog enige kritiek mogelijk nu de grote verhalen, het universalisme, dé waarheid en dé realiteit, dé beschaving en dé kunst, het goede, de traditie en de collectiviteit illusies blijken te zijn? Is kritiek verenigbaar met relativisme, particularisme en fictionalisme? Lash is hoopvol, hij spreekt over een '*reflexive modernization*'. De reflexieve modernisering is wat volgt op de modernisering; waar de modernisering betrekking had op een zich lostrekken van traditionele structuren (de familie, de kerk, de dorpsgemeenschap), slaat de reflexieve modernisering op de ontbinding van de anonieme, modernistische structuren (klasse, onderneming, bureaucratische welvaartsstaat). Vanuit Horkheimer en Adorno's *Dialectic der Aufklärung* kunnen we de rede van de modernisering beschouwen als een dialectische rede: de aanvankelijk emancipatorische rede die ons losscheurde uit de verpletterende orde van het ancien régime, keerde om in haar tegengestelde, dit is, in een rede die ons opnieuw vastzette in onpersoonlijke, collectieve structuren, zoals ondermeer de hiërarchische monopolie-onderneming, de bureaucratische welvaartsstaat, de vakbonden en het klassenbewustzijn,... Deze instituten mogen dan wel een grotere vrijheid garanderen, want ze zijn onpersoonlijk; ze mogen dan wel niet op willekeur (de goddelijke orde) gebaseerd zijn, want op de instrumentele rede; toch zetten ze ons vast in anonieme en dwingende structuren. De reflexieve modernisering duidt op 'a positive new twist to the Enlightenment's dialectic' (Lash 1994, 112). Het is de modernisering die zich bewust wordt van zijn eigen excessen en zichzelf tot onderwerp van reflectie neemt. Het duidt niet op een breuk met de klassieke modernisering; het is de modernisering als individualisering die haar hoogtepunt bereikt. Als we dus modernisering eveneens begrijpen als een proces van individualisering, dan zijn de reflexieve, geïnformeerde individuen van het postmodernisme in staat om zich af te zetten tegen de negatieve gevolgen (of de ketens van) de modernisering. Reflexieve modernisering is bijgevolg de crisis van de kernfamilie en de zelfbepaling van levensnarratieven, de crisis van het klassenbewustzijn, de flexibilisering van de arbeid, het ecologische wantrouwen en de kritiek op de geïnstitutionaliseerde wetenschap. Lash is de eerste om dit wegvallen van oude structuren als bevrijdend in te schatten: het maakt ons tot kritische individuen. In het verloop van deze socioloog wordt dus naast het postmodernisme van de willekeur, de onmogelijkheid en de onverschilligheid, plaats gemaakt voor een postmodernisme dat door haar aard zelf kritisch is.

We onthouden dat daar waar Boltanski en Chiapello wezen op de bedreigingen voor elke kritiek, Lash ons een idee geeft van wat kritiek nog kan betekenen in een tijd die afstand genomen heeft van traditie en collectiviteit, en als individualisering haar hoogtepunt bereikt.

Laat ons terugkeren naar het theater. In tegenstelling tot de opvatting dat het theater reflecteert over de maatschappij, en dus niet politiek kan zijn als de maatschappij niet politiek is, stellen wij dat het theater beweegt tussen deze (en andere en oudere, of achterhaalde) vertogen over maatschappij en kritiek. De theatermakers zoeken naar de kritiek en schipperen tussen vertogen over maatschappij en kritiek.

Als we dit schipperen tussen vertogen, maar ook de inhoud van deze vertogen over de hedendaagse maatschappij serieus nemen, dan is er één opvallende conclusie: de kritiek zal niet langer zuiver of ondubbelzinnig zijn.

Er is ongetwijfeld veel systeembevestigend theater – dit is theater dat zich eerder inschrijft in conservatieve of subjectivistische vertogen over de maatschappij, maar veel theater tracht zich ook te meten met het vertoog van Lash en tracht zich te plaatsen in een ‘postmodern critical stance’. Dit is weliswaar geen welbepaalde positie, maar een zoektocht, die ook steeds en onder andere tussen de vertogen van subjectivisme en conservatisme zal laveren. Dit is onoverkomelijk en noodzakelijkerwijze de enige mogelijke vorm van kritiek: de zoekende en falende vorm van kritiek. Het impliceert een afscheid van een oude definitie van politiek als een zuivere, en daardoor ook steeds een totalitaire positie, en de (her)waardering van de *prudentia* als politieke waarde. De nieuwe kritiek beseft dat we niks kunnen doen, zeggen, uitbeelden – ook niet conceptueel – zonder onze handen vuil te maken, maar dit inzicht werkt niet langer verlamdend.

Tot zover stonden we stil bij de eerste twee vragen (‘Is het theater *in se* kritisch?’ en ‘Wat betekent het vandaag kritisch te zijn?’). Voor de eerste vraag hebben we verwezen naar enkele éminences grises en hun inzichten over theater, voor de tweede vraag hebben we twee sociologische vertogen afgetast.

(3) De derde vraag was hoe het hedendaagse theater zijn kritische positie tracht waar te maken. Wij menen dat er naast het subjectivistische en het postmoderne theater (dat wel kritisch is, maar door zijn nihilisme vaak blijft hangen in een achterhaalde visie op politiek), pogingen die eigenlijk twee kanten van één medaille zijn (ons de kritiek op [einde pagina 117] Wenen en zijn psychoanalyse herinnerend), een soort theater bestaat dat de grenzen en

mogelijkheden van de (politieke) kritiek aftast. Het is theater dat probeert een plaats te vinden in het vertoog van de reflexieve modernisering.

Wij denken hierbij aan stukken als *Vraagzucht* van STAN, *Der Fensterputzer* van Pina Bausch Tanztheater en *The children of Heracles* van Peter Sellars. Dit theater is nieuw in die zin dat het vormelijk en inhoudelijk afstand neemt van het oude politieke discours, dat het vormelijk en inhoudelijk doorgedreven postmodern is, en dat het dit wél aan een kritisch bewustzijn verbindt.

Hoe probeert men dit artistiek waar te maken? Welke theatervorm is kritisch zonder te verwijzen naar traditie of collectiviteit? Hoe brengt men deze kritische individualisering waarvoor traditie en collectiviteit geen oriëntatiepunt kunnen zijn op het theater? We moeten ons misschien eerst afvragen wat wel nog als oriëntatiepunt voor de kritiek kan dienen? Het lijkt dat in deze modernisering als individualisering, die zich dus afzet tegen traditie en collectiviteit, enkel nog de morele ervaring onze politieke of kritische positie kan begeleiden. De artistieke constante in het verbeelden van deze morele oriëntatie is het omdraaien van de positie speler-publiek: de blik van speler naar publiek is prioritair aan de blik van publiek naar speler. Deze blik lijkt een symptoom van het reflexieve moderniseringsvertoog over kritiek in het theater. Niet langer de wisselwerking tussen afstand en herkenning (politiek/kritiek en traditie), niet langer de effecten van de vervreemding (politiek/kritiek en collectiviteit), maar het publiek dat bekeken wordt (politiek/kritiek en morele ontmoeting) evoceert verwarring en schaamte. Het is de interpellatie en de blik van de speler naar zijn publiek van individuen die de schaamte doet ontstaan en het publiek uit zijn autonome, systeembevestigende projecten breekt.

We benadrukken dat deze ommekeer van de blik geen meta-theater is: men probeert niet de grenzen tussen publiek en toeschouwer te overschrijden om die te bevestigen of om het bewustzijn over die grenzen aan te scherpen. De grenzen zijn duidelijk en moeten ook duidelijk zijn, het publiek is geen speler, maar is een radicaal andere groep die bekeken en ondervraagd wordt. Het betreft hier ook geen blik die een persoonlijk verhaal vertelt. De blik lijkt te zeggen dat hij als blik volstaat om politiek te zijn; het persoonlijke is niet langer nodig voor het politieke. Misschien is deze ommekeer van de blik het symptoom van de nieuwe politieke dimensie van het theater. Politiek speelt hier niet in haar oude betekenis: het politieke richt zich niet naar de traditie of de collectiviteit, maar heeft enkel nog het oriëntatiepunt van de morele ervaring. De blik constitueert die morele ontmoeting waarop de kritiek georiënteerd is.

Vraag blijft of deze blik werkt. Werkt de kritiek onder de vorm van de blik? We hebben daar geen eenduidig antwoord op. Misschien moeten we stellen dat theatermakers zich meten met de onmogelijkheid van de blik. Wat verstaan we onder de onmogelijkheid van de blik?

Ten eerste eist het andere dat in de blik geëvoceerd wordt misschien wel eerder **[einde pagina 118]** een overgave dan een kritiek. Denken we aan mijn bedenkingen bij de inzichten van De Visscher. Dit maakt van de morele ontmoeting een religieuze, maar geen kritische ervaring. Bovendien vroegen we ons ook af of de blik moreel en verontrustend kan zijn buiten de reële en urgente context van het handelen?

Ten tweede is de kritiek in de vorm van de blik in onze maatschappij al een verdachte vorm van kritiek. We denken aan de inzichten van Boltanski en Chiapello. De blik is en wordt continue misbruikt, en het is dus verdacht wanneer de blik gebruikt wordt in de zogenaamde kritische praktijk. Wordt de blik niet al veel doeltreffender gebruikt door het apolitieke systeem en de propaganda? Kan de blik die met zoveel handigheid door de massamedia wordt uitgespeeld in het theater nog het verschil maken? Kan de blik (en in het verlengde hiervan het lichaam) a priori als een ‘breekpunt’ blijven fungeren?

De antwoorden hierop zijn niet duidelijk. In *The children of Heracles* van Sellars had de blik geen meerwaarde. We vragen ons af of een esthetisch uitgepuurde voorstelling niet beter had gewerkt. Op andere plaatsen werkt het dan weer wel, bijvoorbeeld in *Der Fensterputzer* van Pina Baush Tanztheater. Pina Baush kiest expliciet voor deze vorm (Servos, 2001): ze wil ‘in deze tijd’ niet langer de psychologische en subjectieve perversies uitbeelden, maar de intersubjectieve blik. Haar personages proberen hun individuele ruimte te maken en af te schermen, en mislukken daar steeds weer in door de ander die onderbreekt – zonder dat die ander zijn persoonlijke verhaal brengt. Voor de personages blijkt die onderbreking geen ramp of belediging te zijn, ze reageren minzaam en niet angstig, agressief of gefrustreerd. Op eenzelfde manier onderbreken de personages met hun blik de persoonlijke denk- en perceptieruimte van de toeschouwer zonder dat de toeschouwer dit als een aanval ervaart op de grenzen die de dramatische ruimte ordenen.

De vraag of de blik werkt of niet is misschien een verkeerde vraag – het is een interessante techniek die soms werkt en soms niet. Het is een verkenning van het politieke en het kritische met als oriëntatiepunt de morele ervaring, maar die morele ervaring is hier en nu, net als de kritiek, nooit zuiver en onaangetast. Dit is het kenmerk van de kritiek in onze tijd, maar ook haar mogelijkhedenvoorwaarde. De ommekeer van de blik in het theater is nooit onaangetast, daar er ook andere vertogen over maatschappij en kritiek meespelen en om de

hoek komen kijken. Het theater, als elke andere kritische praktijk in onze tijd, kan niet zuiver reflexief-modern zijn.⁶

Misschien was Barthes wat te voorbarig en te conservatief in zijn beslissing niet meer naar het theater te gaan. Het gaat er niet om te verkondigen dat het theater kritisch moet zijn en hoe, maar om steeds weer te onderzoeken en af te tasten waar gegeven de socio-historische veranderingen het kritisch potentieel van het theater ligt en hoe we dit kunnen garanderen en verruimen. We mogen ons niet laten verblinden door een normatief kader dat ons verhindert te zien wat er echt gebeurt aan artistieke pogingen tot kritiek, en ons dan ook verhindert deze pogingen te analyseren en aan te moedigen. **[einde pagina 119]**

Noten

¹ Ik spreek liever over de kritische dimensie van theater, daar ‘politiek’ vaak op een enge manier geïnterpreteerd wordt als ‘machtspolitiek’ of als ‘ideologisch’, en dus gekoppeld blijft aan een verouderde vorm van politiek theater (jaren ’60 -’70).

² ‘L’intellectuel n’a pas à faire valoir son discours sur celui des autres. Il essaie plutôt de donner place au discours des autres. Son rôle est d’ouvrir des possibilités de discours, et de mêler le sien aux autres...’ Zie ‘L’inquiétude de l’actualité’, in *Le Monde Dossier/ Michel Foucault. La rupture permanente*, dimanche 19, Lundi 20 septembre 2004.

³ Toch past ook hier enig voorbehoud: het gevaar dreigt dat we onze onuitgesproken normatieve positie gaan ‘ontologisieren’ om haar van enige objectiviteit te voorzien. Dit is de wijdverbreide *mauvaise foi* van de filosoof.

⁴ Vergelijk met Pasolini’s *Theorema* (1968) waar na de komst van de gast de verhoudingen onomkeerbaar veranderd zijn.

⁵ Zie Van Brabandt P. (2004) en Van Brabandt S. (2004).

⁶ Misschien is de inspiratie voor een nieuwe politieke dimensie van het theater wel te vinden in de schilderkunst. Zou het grote *Stilleven (Documenta 11, Kassel, 2002)* – uitvergrote esthetiek en afwezigheid van elke blik – dat Luc Tuymans maakte als reactie op 11 september werken op het theater? Is zijn uitvegen van elk persoonlijk verhaal, van elke blik en elk lichaam, en het plaatsen van een wraakroepend uitvergrote, verpletterende esthetiek in een politieke context een interessante techniek voor het theater? Is dat een te exploreren vertoog dat ruimte kan openbreken voor een nieuwe kritiek? Maar nu worden we prescriptief, of op zijn minst suggestief, en dat kan gezien onze kritiek op Barthes niet de bedoeling zijn.

Referenties

- Barthes, R. (2002) *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Ed. Seuil.
- Boltanski, L. en E. Chiapello (2000) *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- De Visscher, J. (2003) *Muzenschemering*. Kampen: Klement.
- Kuypers, P. (2004) ‘Het engagement van het woord’, in *Etcetera...*, 22 (90). 33-44.

- Lash, S. (1994) 'Reflexivity and its Doubles: Structure, Aesthetics, Community', in U. Beck, A. Giddens en S. Lash (red.) *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity.
- Servos, N. (2001) *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris: L'Arche Éditeur.
- Van Brabandt, P. (2004) 'Bedenkingen bij Quarantaine, Cie De Koe', in *Rekto:Verso*, 0 (4). 52-63.
- Van Brabandt, S. (2004) 'Stefaan Van Brabandt schrijft terug aan Petra Van Brabandt', in *Rekto:Verso*, 0 (5). 78-85.
- Vuyk, K. (2004) 'Waar anti-politiek heerst, kan toneel niet gedijen', in *Etcetera...*, 22 (90). 26-29. **[einde pagina 120]**