

Het theatrale karakter van de hedendaagse kunst

Kees Vuyk

Een van de meest opvallende ontwikkelingen in de hedendaagse kunst is het verlangen van kunstenaars om de grenzen van hun discipline te overschrijden en – al dan niet in samenwerking – elementen van verschillende disciplines in hun werk op te nemen. Zeer opvallend is deze trend in de beeldende kunsten. Beeldend kunstenaars maken tegenwoordig gebruik van fotografie, film, video, geluid. Met behulp van de nieuwe media creëren zij totaalkunstwerken, waarin *en passant* ook de toeschouwer een rol krijgt toebedeeld, al was het alleen maar omdat hij zich bewust wordt van het feit dat hij tijd tekort komt om van deze werken meer dan enkele fragmenten tot zich te nemen.¹

Maar ook musici doorbreken steeds vaker de grenzen van hun discipline. In de populaire muziek is het showelement al langere tijd allesbepalend. Optredens zijn performances geworden. In de wereld van de dance-muziek zijn deze performances uitgegroeid tot een soort *Gesamtkunstwerke*. De opkomst van de videoclip past in deze trend. In het populaire genre is tegenwoordig de clip minstens zo belangrijk als de muziek. In navolging van hun populaire vakgenoten schenken ook klassieke musici tegenwoordig ruime aandacht aan de presentatie van hun werk. Zelfs de intieme kunstvorm van de poëzie is betrokken geraakt in allerlei vormen van *cross over*. Gedichten worden er nauwelijks nog gelezen, maar poëziefestivals, waarin voorleessessies afgewisseld worden met muziek en theater, zijn bijzonder populair.

Op de achtergrond van dergelijke overschrijdingen en samenwerkingsverbanden figuren mijns inziens drie motieven.

1. Het eerste motief is reeds veel becommentarieerd. Ik noem het voor de volledigheid. Het is de opkomst van de digitale media. De mogelijkheden die deze media bieden hebben ook in de kunsten gretig aftrek gevonden. Kunstenaars van allerlei komaf zijn de laatste jaren op grote schaal gaan experimenteren met het gebruik van digitale media. Teruggebracht tot de digitale grondvorm van nullen en enen lijken de traditionele verschillen tussen kunstdisciplines nog maar van weinig belang. Kunst is het bewerken van om het even welke informatie op elektronische wijze ten einde een bepaald effect te bereiken. De resultaten worden multimediale kunstwerken genoemd, want hoewel de bewerking plaatsvindt in slechts één medium, het digitale, doen de effecten zich gelden in meerdere media en doen zij een beroep op alle zintuigen. [einde pagina 149]

2. Het tweede motief is van geheel andere aard. Het betreft de sociaal-politieke inbedding van de kunst. De markt heeft een grotere greep op de kunsten gekregen. Zelfs in landen waar een sterke traditie bestaat van overheidszorg voor de kunst is de subsidiëring van kunst de laatste jaren onder vuur komen te liggen. Enerzijds nemen de subsidies af, anderzijds worden deze subsidies meer dan tevoren afhankelijk gemaakt van publieksbereik. Daarnaast is er met name onder jongere kunstenaars een beweging waarneembaar om weg te trekken van de veilige beschutting onder de subsidievleugels en zichzelf rechtstreeks aan het publiek te presenteren. Hoe het ook zij, de kunstwereld wordt opener en minder op zichzelf gericht. Kunstenaars willen hun werk niet meer voor zichzelf houden of slechts bekend maken aan een klein groepje ingewijden, maar zoeken contact met een zo groot mogelijk publiek. Dat stelt echter eisen aan het werk. Het moet de aandacht trekken. Kunstwerken moeten daarom steeds spectaculairder worden. Kunstmanifestaties veranderen in spektakels. Het spektakel is echter van oudsher het domein van het theater. En is theater ook niet altijd al een multimediale kunst geweest? Een kunst waarin tekst, beeld en geluid samenkomen? De kunst waarin – in de woorden van Nietzsche² – de Dionysische roes en de Apollinische maat een onwaarschijnlijk partnerschap aangaan?

3. Het derde motief is het onderwerp van dit essay. Ik ga betogen dat de dominantie van het theatrale in de hedendaagse kunst niet slechts een kwestie van vorm is, zoals de eerste twee motieven suggereren. De invloed van het theater op de hedendaagse kunst beperkt zich volgens mij niet tot de manier van verschijnen van deze kunst: disciplineoverstijgend, multimediaal, publieksgericht. Deze vormen omhullen en onthullen naar mijn mening ook een theatrale inhoud. De hedendaagse kunst is door en door theatraal. Deze kunst wordt geleid door een theatraal paradigma. Om deze stelling kracht bij te zetten, wil ik in dit essay nagaan wat dat dan wel is: de inhoud van het theater.

Reflectie op het handelen

Dat onderzoek begin ik heel klassiek met een commentaar op Aristoteles' definitie van de tragedie – voor hem evenals voor allen die na hem het theater overdenken de hoogste vorm van theater. In zijn *Poetica* omschrijft Aristoteles de tragedie als *mimèsis praxeos*.³ In de Engelse Loeb editie wordt deze zinsnede vertaald als 'representation of an action'. Ik heb ernstige twijfels bij deze vertaling. Representation is mijns inziens een te modern begrip om te kunnen dienen als equivalent van *mimèsis*. Representation is een daad waarmee het gerepresenteerde gesneden wordt op de maat van de mens. In de representatie wordt het

gerepresenteerde gevormd tot een product dat mensen kunnen hanteren en begrijpen. Opgevat als ‘representation of action’ zou de tragedie tot doel [einde pagina 150] hebben om het eigen handelen voor mensen inzichtelijk te maken. Door te kijken naar handelingen van personages op het toneel leren mensen in het theater hun daden begrijpen. Een dergelijk begrip van de tragedie is niet geheel onjuist, maar te weinig specifiek. Aristoteles zelf bedoelt naar alle waarschijnlijkheid iets anders. Zoals de Duitse filosoof Hans Blumenberg in een commentaar op Aristoteles heeft betoogd, moeten we namelijk *mimèsis* niet zien als een productief, maar als een reproductief gebeuren.⁴ De filosofen van de oudheid beschouwden mimesis niet als een creatieve daad. Integendeel, voor Aristoteles is *mimèsis* juist een natuurlijk proces. Mimesis is het proces door middel waarvan de natuur zichzelf regenereert. Wanneer Aristoteles het werk van de kunstenaar *mimèsis* noemt dan wil hij daarmee dit werk inschrijven in de grote beweging van de natuur. Hetzelfde motief speelt mee als hij schrijft dat de kunst niet laat zien wat feitelijk gebeurt, maar wat ‘naar alle waarschijnlijkheid of noodzakelijkerwijs zou kunnen gebeuren.’⁵ Ook die uitdrukking wil zeggen dat kunst de dingen binnenvoert in de natuurlijke orde. Dit in tegenstelling tot andere menselijke activiteiten die geen kunst zijn en daarom dan ook veelal chaos ten gevolge hebben. Kunst heeft voor Aristoteles niet de intentie de wereld te vermensen. Kunst is eerder gericht op het tegengaan van de vermensing, die in de ogen van de klassieke denker slechts tot wanorde leidt.

Ook de vertaling van *praxis* door ‘action’ behoeft commentaar. *Praxis* is bij Aristoteles niet zomaar actie, het is een bepaald soort actie. In de twintigste eeuw hebben twee zo verschillende denkers als Hannah Arendt en Hans-Georg Gadamer zich beiden sterk gemaakt voor een nieuwe bezinning op datgene wat Aristoteles aanduidt met *praxis*.⁶ Uit hun beschouwingen haal ik de volgende kenmerken van daden die de naam *praxis* verdienen:

a. Bij *praxis* gaat het om daden die zich afspelen in het gebied tussen theorie en techniek. Deze handelingen behoren niet tot het domein van het regelgeleide gedrag, dat bij de Grieken *poièsis* heet en waaronder ook de ambachtelijke kunsten (Grieks: *technai*) vallen, maar evenmin behoren ze tot het gebied waar het handelen ophoudt om over te gaan in contemplatie, dat van de *theoria*. In de *praxis* stijgt de mens volgens Aristoteles boven het alledaagse leven uit. Hij bevrijdt zich van het handelen dat slechts op overleven is gericht, het handelen dat zich afspeelt in de huishouding, het economisch handelen in een oorspronkelijk Griekse betekenis, ingebed in de tradities van het ambacht en in de waarden en normen van de familieclan. Anderzijds blijft de *praxis* altijd nog een handelen. Zodoende blijft de *praxis* nog

ten achter bij de *theoria*, dat in het Aristotelische denken de hoogste staat van menselijk zijn vertegenwoordigt.

b. Anders dan voor de *poëisis* zijn voor het handelen dat *praxis* heet niet vooraf doelen vastgesteld. *Praxis* is geen instrumenteel handelen. Het is een handelen dat zijn eigen doelen stelt. Als er al een doel genoemd wordt voor de *praxis* dan is dat *aretè*, voortreffelijkheid, dat wil zeggen het hoogst bereikbare voor de mens, door de Grieken ook wel aangeduid met onsterfelijkheid. [einde pagina 151]

c. De *praxis* omvat daden die voortkomen uit een weloverwogen keuze (*prohairesis*) – daden dus waarin vrijheid een rol speelt. Arendt benadrukt daarom dat het gebied van de *praxis* het domein is van de politiek. *Praxis* is het handelen in de *polis* als de plaats waar vrije mannen in vrijheid en in openbaarheid beslissen over de toekomst van de staat en staat als zodanig tegenover de *poiësis*, het door de *mimësis* gestuurde handelen dat zich afspeelt in de wereld van de noodzaak, de *phusis*. Het begrip politiek moeten we in dit verband niet te eng modern opvatten als verbonden met macht. Het klassieke kader van de *praxis* is niet dat van de macht, maar van de vrijheid. Politiek is de *praxis* omdat er niet vooraf regels aan haar daden gesteld zijn. Politieke handelingen onderscheiden zich doordat ze geschieden vanuit een zekere mate van onbepaaldheid. Het zijn daden waarvoor vrijheid de voorwaarde is en de omgang met die vrijheid de opgave.

Op het eerste gezicht lijkt er een spanning te bestaan tussen de beide componenten van de tragedie als *mimësis praxeos*. Als mimetische activiteit is de tragedie een kunstvorm, een ambachtelijke bezigheid, een vorm van regelgeleid handelen en dus deel van de *poiësis*. Bijzonder kenmerk van de kunstvorm tragedie is echter volgens Aristoteles dat deze kunst zich bezighoudt met de *praxis*, een vorm van handelen die boven de *poiësis* uitstijgt, zich niet aan regels houdt en vrijheid manifesteert. Dat lijkt strijdig. Hoe zou je op mimetische wijze het vrije handelen in beeld kunnen krijgen? Dat lukt alleen als beide handelwijzen elkaar niet uitsluiten maar te verzoenen zijn. Precies dat laatste doet nu de tragedie. De tragedie laat zien dat *praxis* en *poiësis* niet compleet strijdig met elkaar zijn. Ze onderhouden een relatie met elkaar. Er is verzoening mogelijk.

Als *mimësis praxeos* is de tragedie dus de kunstvorm die het vrije, het meest typisch menselijke handelen reflecteert, het handelen waarmee mensen nieuwe wegen betreden, zodanig dat in deze reflexieve herneming dit handelen zijn plaats krijgt in het geheel van de natuurlijke orde.

Is dit niet een uiterst adequate beschrijving van wat zich in de grote Griekse tragedies afspeelt? Zijn niet de helden van alle grote tragedies mensen van de *praxis*, dat wil zeggen,

personen van wie de daden zich bewegen in een domein dat losstaat van het alledaagse mensenbestaan waarin de wetten van het overleven en de regels van de clansamenleving de dienst uitmaken, mensen die hun eigen doelen stellen, mikkend op een bevrediging die uitstijgt boven die van het behalen van een voorspelbaar resultaat, mensen waarvan men daarom zou kunnen zeggen dat zij grote politiek bedrijven? Om slechts de twee mannen te noemen van wie de handelingen aan de oorsprong staan van enkele van de meest indrukwekkende tragedies die ons zijn overgeleverd: Agamemnoon en Oidipous. Agamemnoon, die zijn eigen dochter offert om te kunnen afreizen naar Troje, waar hij onsterfelijke roem zal vergaren. Oidipous, de man die Thebe bevrijdt van de terreur van de Sfinx en als dank mag trouwen met de koningin- **[einde pagina 152]** weduwe van de stad. En is niet precies wat de tragedie ons over deze mannen leert dit, dat zij zich met hun daden slechts schijnbaar verheven hebben boven de orde van de natuur? Terwijl het op het eerste gezicht lijkt alsof deze grote mannen zich volledig losgezongen hebben van de natuurlijke maat der dingen, laat de tragedie zien dat zij ondanks hun daden en dikwijls tegen wil en dank nog altijd deel uitmaken van het grote verband van de natuur.

De tragedie concentreert zich daartoe niet op de daden zelf waaraan deze mannen hun status te danken hebben, maar op de gebeurtenissen die op die daden volgen: de nasleep ervan. Een snelle beschouwing van de gebeurtenissen in de voornaamste klassieke tragedies maakt reeds duidelijk dat de tragedie geen imiterende weergave van de daden van mensen is noch dat beoogt te zijn. Actie, opgevat als het uitvoeren van een handeling, is niet het hoofdelement van het theater. De grenzen van tijd en plaats waaraan het theater gebonden is, zelfs wanneer het zich onttrekt aan de Aristotelische eis van eenheid van tijd en plaats, maken het theater weinig geschikt om dat soort actie te tonen. Het epos biedt daartoe bijvoorbeeld veel meer mogelijkheden. In onze tijd is actie vooral het thema van de film, die zich in dit opzicht als opvolger van het epos (en in onze tijd de roman) doet kennen. Een compleet filmgenre is aan de actie gewijd. Op het toneel worden weliswaar handelingen verricht, maar de allesbeheersende handeling, de daden waarover de tragedie in de kern handelt, de daden die de helden hun bijzondere status hebben gegeven, worden op het toneel juist niet getoond. Wat de toeschouwers van de tragedie vooral te zien krijgen is wat op die daden volgt. In die reeks gebeurtenissen worden de oorspronkelijke daden geleidelijk van hun grootsheid ontdaan. We zien de ontwrichting die ze teweeg brengen. De helden van de tragedie bevinden zich na hun daden en als gevolg ervan in een onoverzichtelijke situatie waarin de gebeurtenissen een autonome loop genomen lijken te hebben, waar helemaal geen keuze of vrijheid meer aan te pas komt. Hier zit het grote verschil tussen het epos (de roman, de film)

en de tragedie. Het epos is een heldenverhaal. Daarentegen worden in de tragedie dezelfde personen die in het epos helden zijn, gaandeweg ontmaskerd als niettemin gewone mensen met alle zwakheden en fouten die daarbij horen. Mensen zijn tot grote daden in staat, maar ze blijven toch mensen; ook het grote politieke handelen is onderworpen aan de algemene wetten van de natuur. Een mens ontkomt niet aan het lot, dat wil zeggen: de natuurlijke orde; ook al gaat hij er op enig moment schijnbaar aan voorbij, vroeg of laat haalt deze orde hem weer in – aldus luidt de boodschap van de klassieke tragedie.

De tragedie is een grandioze poging om de ontwrichting van de orde die het gevolg is van vrije en politieke daden weer recht te zetten. Deze verzoening van de orde met de praxis is het uiteindelijke doel van de tragedie, dat wat Aristoteles *katharsis* noemt. Het is typerend dat ook die verzoening geen deel is van de gebeurtenissen op het toneel. Op de speelvloer blijft aan het eind van een tragedie slechts treurnis en ellen- **[einde pagina 153]** de over. De verzoening vindt plaats in de zaal, bij het publiek. Door middel van de tragedie verzoent de gemeenschap van de polis zich met de ontsporingen die het onvermijdelijke gevolg zijn van daden die in de polis – en dikwijls ten bate van de polis – zijn verricht. In eerste instantie reageert het publiek met angst wanneer het deelgenoot wordt gemaakt van de lotgevallen van de tragische held. Gaandeweg wordt die angst echter vervangen door medelijden. Het meeleven met het lijden van de held creëert bij de toeschouwers de ruimte om zich te verzoenen met de gebeurtenissen die door de daden van de held in gang zijn gezet. Langs deze weg leert het publiek zich te verstaan met de *praxis* en krijgt deze een plek binnen de orde. Vrije en politieke daden zetten de bestaande orde op zijn kop. Pijnlijke en vreeswekkende gebeurtenissen zijn daarvan het gevolg. Maar mensen kunnen zich met die nieuwe situatie verzoenen, namelijk door die gebeurtenissen na te spelen op een toneel ten overstaan van een publiek. In dat geval zet de tragedie de toeschouwer aan tot een reflectie op deze handelingen, waardoor mensen zich ermee leren verstaan.

De (on)mogelijkheid van het handelen

Het genie van Aristoteles heeft in de tragedie een structuur blootgelegd, die mijns inziens maatgevend is voor het theater van de westerse cultuur. Of dit komt doordat dit theater zich ontwikkeld heeft in navolging van Aristoteles' analyses laat ik hierbij in het midden. In elk geval wil ik hier de stelling verdedigen dat het westerse theater een specifieke inhoud heeft, namelijk de reflectie op daden die de bestaande orde te buiten gaan: vrije daden, onconventionele daden, daden die het samenleven veranderen en daarom dikwijls daden met

een politieke strekking. Het theater laat de problemen en de gevaren van dergelijke daden zien. Niet door ze klakkeloos na te doen. Dat kan het theater niet eens. De handeling van de acteur is immers zelf geen vrije handeling. Het dramatische spel is geen imitatie maar een vorm van reflectie. Het toneel wordt vaak een spiegel van de samenleving genoemd, en terecht. Maar de spiegel van het toneel is wel een spiegel met een eigenzinnige werking. De reflectie op de daad van het drama geschiedt namelijk door de focus te richten naast de daad op de context van het handelen. In de tragedie ligt de nadruk op wat volgt op de daad. De tragedie laat zien wat vrije daden teweegbrengen en zet ons zo aan tot nadenken over dergelijke daden, een nadenken dat deze daden als het goed is uiteindelijk opnieuw invoegt in de orde, die echter niet langer dezelfde orde hoeft te zijn, maar juist dikwijls een orde is die als gevolg van de daad en door de reflectie van de toeschouwers hierop structureel is veranderd.

Wanneer we deze redenering voortzetten, kunnen we stellen dat de tegenhanger van de tragedie, de komedie, zich concentreert op een ander soort context van de daad, namelijk dat wat voorafgaat. De komedie legt de nadruk op het voorspel van een vrije **[einde pagina 154]** handeling. We zien iemand eindeloos voorbereidingen treffen om een daad te stellen en terwijl we toekijken beseffen we dat de uitkomst van dit proces een doodgewone handeling zal zijn, of een daad die misschien wel buiten de orde is, maar ook een mislukking is, die niets blijvends tot stand brengt. Meesters van de voorbereiding voor het gewone zijn de clowns. De exemplarische clown van de mislukking is Mr. Bean. Een variant van de komedie is de theatervoorstelling waarin duidelijk wordt gemaakt dat vrije handelingen in feite niet bestaan. De toeschouwers zijn getuige van de handelingen van een personage dat denkt een daad te stellen, terwijl het publiek weet dat dit personage in feite slechts de rol speelt die voor hem is weggelegd – door het lot, de natuur (of de tekst!). Komisch is wanneer iemand denkt vrij te zijn, terwijl de anderen – in het theater: de toeschouwers – weten dat die vrijheid niets voorstelt. De toeschouwers anticiperen als het ware reeds op wat op de daad volgt. Deze variant van de komedie verbindt het komische en het tragische, is dus tragikomedie.

Bovenstaande beschrijvingen gaan niet alleen op voor het klassieke theater. Ze zijn kenmerkend voor alle grote theaterwerken van de westerse cultuur. Ze gelden evenzeer voor de klassieke tragedie als voor veel van de stukken van Shakespeare of van de achttiende-eeuwse Franse tragediedichters, voor Tsjechow en Ibsen evenals voor een groot deel van het twintigste-eeuwse dramatische theater.

De exemplarische tragische held is iemand die zich – meestal door eigen toedoen, soms als gevolg van daden van anderen – bevindt in een situatie van onbepaaldheid. Hij kan

daardoor voor zijn handelen niet langer een beroep doen op de geldende conventies. Hij is vrij. Dat maakt hem een held. Echter, niet alleen de motieven, ook de uitkomsten van de daden van deze held en die van zijn medemensen zijn voor de held niet langer voorspelbaar. Met als gevolg dat hij geconfronteerd wordt met een stoet van onverwachte en onbedoelde gevolgen. De toeschouwers zijn getuige van een heroïsche worsteling met de vrijheid. In dit toekijken komt een verzoening tot stand tussen de vrije daad en de oorspronkelijke orde, zodat een nieuwe orde de plaats van de oorspronkelijke orde kan gaan innemen.

In meer filosofische termen zouden we kunnen zeggen dat de inhoud van het theater de mogelijkheid of onmogelijkheid van de vrije daad is. Het theater blijkt een transcendente onderneming: het stelt de kwestie aan de orde hoe vrij handelen mogelijk is.

Zo beschouwd is het niet vreemd dat er een grote overeenkomst is tussen de inhoudelijke problematiek van het theater en de antinomieën van het handelen die Kant aan het eind van de achttiende eeuw aan het licht heeft gebracht. Ook Kant bezint zich op de kwestie hoe een vrije daad mogelijk is. Vrij is een daad in zijn gedachtegang wanneer die niet causaal verbonden is met een voorgeschiedenis. De vrije handeling breekt met de regels, heeft lak aan de conventies, gaat desnoods in tegen de gangbare causaliteit. In Kantiaanse termen: de vrije daad is onafhankelijk van de wereld van de neigingen, van de wetten van oorzaak en gevolg; vrij is een daad die los van de natuur- [einde pagina 155] lijke orde tot stand komt; de vrije daad behoort tot de noumenale werkelijkheid. Met de vrije daad begint een nieuwe causale reeks. Maar met dat laatste treedt ook het probleem van de vrijheid aan het licht. Immers, een daad kan dan wel vrij beginnen, om werkzaam te zijn zal zij zich toch moeten inschrijven in de orde van de causaliteit. Geen daad kan gevolgen hebben zonder zich in te passen in de wereld van oorzaak en gevolg. Je kunt een nieuwe causale reeks starten, maar eenmaal gestart is het toch weer een causale reeks die gehoorzaamt aan de wetten van de causaliteit. Een daad die alleen maar vrij is blijft zweven. Hoe vrij ook, een daad moet plaats vinden in een bestaande orde. Maar dat gebeuren is tegelijk een verraad aan de vrijheid.⁷

Revolutie en theater

De hier ontwikkelde kijk op het theater houdt niet in dat het theater geen ontwikkeling zou doormaken. Wat steeds wisselt in de loop van de geschiedenis is de achtergrond waartegen deze structuur van de tragedie zich aftekent. Dat wat geldt als 'daad' is niet in alle omstandigheden gelijk, maar wordt sterk bepaald door de context waarbinnen die daad wordt gepleegd. De Griekse oudheid vóór het optreden van de tragediedichters werd beheerst door

een mythologisch denken. Mensen- en godenwereld waren nog niet gescheiden. De Homerische epen vertelden hoe de goden ingrepen in het bestaan van de mensen. Sommige mensen slaagden erin om een zelfstandige rol voor zich op te eisen, veelal door de goden tegen elkaar uit te spelen. Zij zijn de typische helden van de Oudheid. Hun daden zijn de praxis waarop de tragedies reflecteren. De verzoening die deze tragedies voorbereiden is vervolgens die van een denken waarin de mythologie niet langer dominant is en rationele overwegingen de overhand krijgen, de klassieke filosofie van Plato en Aristoteles.

De context waarin het Europese theater zich ontwikkelt is het feodalisme, een samenleving met een schijnbaar onwrikbare indeling in rangen en standen, die elk lid van de samenleving zijn plaats wijst. Men kende adel, geestelijkheid en boerenstand. In die indeling komt in de loop van de dertiende en veertiende eeuw verandering door de opkomst van een nieuwe stand: de burgerij. Een middenstand breekt zich los uit het feodale stelsel en eist ruimte en recht voor zichzelf op. Het snelst ontwikkelt deze stand zich in de Lage Landen, waar de burgers steden bouwen die, anders dan elders in Europa, spoedig erin slagen zich aan de jurisdictie van de adel te onttrekken. Het is in deze vrijplaatsen dat zich een nieuw en eigen Europees theater ontwikkelt als reflectie op het handelen van de burgerij. De oudste toneelteksten van Europa zijn geschreven in de Nederlanden. Hun thema is de onbepaalde situatie van de burger tussen adel en boerenstand. De zogenaamde ‘abele spelen’ reflecteren de verhouding van burgers en edelen. De kluchten, die samen met de abele spelen werden opgevoerd, maken de [einde pagina 156] burgers het onderscheid met de boeren duidelijk. Met behulp van het theater onderzoeken de burgers van een opkomend tijdperk de mogelijkheden en onmogelijkheden van hun nieuw verworven vrijheid.⁸

Het theater van de Lage Landen zet de toon voor een lange traditie. Niet in alle Europese landen gaat die traditie dezelfde wegen, noch ontwikkelt ze zich overal met dezelfde snelheid, maar gemeenschappelijk is de reflectie op het verdwijnen van de feodale structuren en de gevolgen daarvan voor het menselijk handelen. De context waarin Marlowe en Shakespeare, Racine en Corneille en later ook nog Tsjechow hun stukken situeren is die van het verdwijnende feodalisme. Hun protagonisten zijn mensen die zich in hun handelen losmaken van de heersende feodale structuren, waarin eerbied voor de traditie en gehoorzaamheid aan ouderen en hoger geplaatsten de dienst uitmaken, en trachten nieuwe wegen te bewandelen – goede en kwade wegen, dat doet er niet zoveel toe, noch de motieven die hen tot die daden gebracht hebben. De stukken tonen ons vervolgens hoe het deze ‘revolutionairen’ vergaat. Duidelijk wordt dat oude structuren zich niet zomaar terzijde laten schuiven. Niettemin wijzen deze stukken vooruit naar een samenleving waarin rationaliteit

(bij de Fransen) of *common sense* (bij de Engelsen) de leidende beginselen zullen gaan vormen (de Verlichting).

Juist met deze rationaliteit en *common sense*, die samen het kader vormen van de burgerlijke samenleving van de negentiende eeuw, worstelen de tragische helden van de grote toneelschrijvers van de late negentiende eeuw (Ibsen, Schnitzler). Hun daden onderscheiden zich vooral doordat zij nieuwe motieven tot gelding brengen: onbeheersbare verlangens, duistere fantasieën. De revolutie die zij reflecteren is de romantische revolutie van de innerlijkheid, een thema dat het dramatische theater gedurende een groot deel van de twintigste eeuw zal bezighouden.

Het dramatische theater is, zo beschouwd, een laat verschijnsel in de cultuur. Niet zo laat als de filosofie, door Hegel vergeleken met de uil van Minerva, die zijn vlucht pas begint als de culturele ontwikkeling die zij in gedachten wil vatten reeds naar haar einde spoedt, maar toch een verschijnsel dat in de chronologie vlak voor de bloei van het filosofisch denken valt. En inderdaad, zien we niet overal in de geschiedenis nieuwe filosofische systemen opkomen na een periode van hoogstaand drama? Plato en Aristoteles komen na Aeschylus en Sophocles. De grote denkers van de Verlichting volgen op Shakespeare, Racine, Corneille, Schiller. De verschillende filosofische bewegingen van de twintigste eeuw komen na Ibsen, Schnitzler, Brecht, Becket, Pinter.

Er tekent zich een tijdsreeks af, waarin allereerst een dominant denkkader ter discussie wordt gesteld, zodat zich een onbepaalde ruimte opent in de samenleving. In die ruimte ontwikkelt zich vervolgens het dramatisch theater. Terecht beweert de grote regisseur Peter Brook dat 'de lege ruimte' het begin is van het theater, maar zijn uitspraak is pas helemaal correct als we de leegte niet letterlijk nemen maar figuurlijk opvatten als een ruimte van onbepaaldheid in de samenleving, een domein van keuze- [einde pagina 157] vrijheid voor individuen, die nieuwe daden toelaat en nieuwe vormen van interactie doet ontstaan. Het theater verkent die ruimte, laat zien wat er in die ruimte voor mensen mogelijk en onmogelijk is. Zodoende maakt het theater mensen vertrouwd met die ruimte en opent het een weg naar verzoening met de conflicten die ontstonden toen mensen zich in die nieuwe ruimte gingen bewegen. Na die verzoening komen ten slotte de filosofen die het nieuw ontstane kader omsmeden tot een systeem. Het is vervolgens wachten tot dat systeem weer wordt uitgedaagd.

Een nieuw pact voor de kunst

Als we gewapend met deze inzichten terugkeren naar het begin van dit betoog, waarin we vaststelden dat de hedendaagse kunst een sterke hang naar het theatrale vertoont, dan ligt het voor de hand te veronderstellen dat ook deze opkomst van het theatrale in de kunsten het gevolg is van een voorafgaande bevrijding van de kunsten, die het kunstenaars mogelijk maakte nieuwe wegen in te slaan en in de kunstwereld nieuwe verhoudingen schiep. En is inderdaad die bevrijding niet juist datgene wat de kunsten de hele twintigste eeuw door heeft beziggehouden? Voor de beeldende kunst heeft de Belgische kunsthistoricus Thierry de Duve recentelijk de weg van deze bevrijding op een nieuwe en onorthodoxe wijze in beeld gebracht. In de tekst die hij schreef ter begeleiding van de door hem zelf samengestelde tentoonstelling *Kijk! Honderd jaar hedendaagse kunst* (Brussel 2000) beschouwt hij de kunst van de twintigste eeuw vanuit het perspectief dat ze op zoek is naar een nieuw pact.⁹ Eeuwenlang was de kunst gedomineerd door de relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever. Waartoe kunst, was in die verhouding geen vraag. Kunst was er omdat de opdrachtgever erom vroeg. Ook wat kunst was, stond niet ter discussie: dat werd door de opdrachtgever bepaald. In de romantiek bevrijdt de kunstenaar zich van deze band, met als belangrijk gevolg dat op de bovengenoemde vragen naar het waartoe en het wat van de kunst nieuwe antwoorden gezocht moesten worden. Dat zoekproces is volgens de Duve de drijvende kracht achter de kunst van de twintigste eeuw. Daarbij komt eerst de kunstenaar naar voren als centrale factor van de kunst, vervolgens eisen achtereenvolgens het kunstwerk en het kunstsysteem die titel op. Eén figuur blijft binnen de kunst intussen steeds onbelicht: de toeschouwer. Volgens de Duve wordt het tijd deze figuur eens serieus te nemen. De toeschouwer is namelijk onmisbaar als het erom gaat een nieuw kader vast te stellen, waarbinnen de kunst kan opereren.

Wat de Duve beschrijft voor de beeldende kunsten is volgens mij geldig voor alle kunsten die in de twintigste eeuw hun traditie hebben afgeschud en op zoek zijn gegaan naar een nieuw kader. Het gaat op voor de muziek, de poëzie en zelfs voor sommige vormen, in elk geval de meer gecanoniseerde vormen van theater. Alle hebben ze **[einde pagina 158]** een vrijheid gekregen, waarvan ze gretig gebruik gemaakt hebben. Alles kwam daarbij ter discussie te staan. De positie van de kunstenaar. De betekenis van het werk. Het belang van de artistieke context. En, inderdaad, bijna overal werd de ‘gebruiker’ van de kunst in de discussie vergeten. Rondom het publiek groeide dan ook het probleem van de moderne kunst.

In lijn met het voorafgaande betoog kunnen we de herintrede van de toeschouwer in de meest recente kunst beschouwen als een teken dat de kunst begonnen is aan een reflectie op haar nieuw verworven vrijheid van handelen en koers zet naar een verzoening van die vrijheid

met de traditie waarvan de kunst zich in haar emancipatiebeweging afzette. De hedendaagse kunst buigt zich over zijn eigen geschiedenis, waarin zij de sfeer van de *poièsis* verliet om tot *praxis* te worden. De *mimèsis* van die *praxis* in de hedendaagse kunst geeft aan deze kunst onvermijdelijk tragische trekken. Er zijn immers niet alleen triomfen gevierd in het proces van emancipatie, er is ook veel misgegaan als gevolg van de nieuwe artistieke vrijheid. De belangrijkste mislukking is waarschijnlijk wel dat er een steeds grotere kloof is ontstaan tussen de wereld van de kunst en het algemene publiek. Sinds zij haar traditionele plek verliet is de kunst er niet meer in geslaagd zich een vaste positie in de samenleving te veroveren. De verzoening met die tragedie vraagt om de inschakeling van de toeschouwer. Daarom heeft de hedendaagse kunst zo'n opvallend theateraal karakter. Anders dan het een eeuw lang het geval is geweest, wordt het publiek weer serieus genomen. En dat gebeurt omdat de kunst zich op haar recente geschiedenis is gaan bezinnen en zich gaan buigen over de mogelijkheden en onmogelijkheden van haar eigen vrijheid. De hedendaagse kunst is theateraal omdat zij een reflectie doorvoert op het eigen, revolutionaire artistieke handelen.

En het theater?

Nog één vraag wil ik ten slotte behandelen in dit essay. Namelijk: waarom is het theater zelf zo opvallend afwezig in de hedendaagse samenleving? De theatralisering van de kunsten zou toch juist een prominente aanwezigheid van het theater doen verwachten? Dat is in de meeste westerse landen echter niet het geval. Er wordt weliswaar veel theater gemaakt, maar de invloed ervan op het openbare leven is gering. Het kunstendebat in de samenleving wordt gedomineerd door architectuur, beeldende kunst, literatuur. In dat debat neemt het theater slechts een marginale plaats in.

De verklaring moet mijns inziens gezocht worden in de hierboven beschreven geschiedenis van de moderne kunst. Kern van die geschiedenis is het streven naar autonomie van de kunsten. Belangrijk is dat we inzien dat die geschiedenis zelf niet autonoom was.¹⁰ Ze paste in een veel groter maatschappelijk kader, waarbinnen het streven naar autonomie zich niet beperkte tot kunstenaars, maar karakteristiek was voor de **[einde pagina 159]** samenleving als geheel. De twintigste eeuw is er een geweest van de strijd tussen individu en samenleving met als inzet de vrijheid van het individu. Verschillende stadia van die strijd hebben in de twintigste eeuw tot boeiend theater geïnspireerd. De (on)mogelijkheid van een waarachtige individuele positie is het motief van vrijwel alle belangrijke toneelstukken van de twintigste eeuw, van het werk van Brecht, Sartre, Beckett en Pinter tot en met het niet langer

aan auteurs gebonden postdramatische theater van de jaren tachtig. Aan het eind van de twintigste eeuw lijkt deze strijd echter definitief te zijn beslecht ten gunste van het individu. De val van de Berlijnse muur in 1989 staat symbool voor de overwinning van de individualistische leefwijze in het kader van een liberaal en kapitalistisch maatschappelijk systeem. In retrospectief kunnen we zeggen dat de strijd voor het individu in de twintigste eeuw in het teken gestaan heeft van het streven naar hegemonie van het kapitalisme. Met de overwinning van dit kapitalisme is de spanning die de westerse samenleving in de twintigste eeuw voortstuwde verdwenen. In de jaren negentig van de vorige eeuw is er een grote consensus over de samenleving neergedaald. Iedereen lijkt het erover eens dat conflicten moeten worden opgelost op een pragmatische wijze, bij voorkeur door inschakeling van de vrije markt.

In deze consensussamenleving merken kunsten als de beeldende kunst, de muziek en de poëzie plotseling dat ze hun contact met het publiek zijn kwijtgeraakt. De werelden van de kunsten en die van het grote publiek raken elkaar nauwelijks meer. Het enige raakpunt is de markt. Kunst is koopwaar geworden. Het theater deelt in deze algemene artistieke malaise, maar het heeft er nog een kwaal bij. Zoals ik hierboven heb betoogd, leeft het theater immers van breuken en openingen in de samenleving. Aan het eind van de twintigste eeuw kende de westerse samenleving dergelijke fricties niet meer. Ze kwam volledig vast te zitten in de neoliberale kapitalistische ideologie. Velen waren, met Fukuyama, ervan overtuigd, dat de geschiedenis als de worsteling om een samenleving te creëren waarin mensen tot hun recht kunnen komen, tot een logisch einde gekomen was.¹¹ Een dergelijk apolitiek klimaat bood geen inspiratie aan het theater als de kunstvorm die het vrije, politieke handelen van mensen in de maatschappij reflecteert. Alleen het amusements theater profiteerde van deze situatie. Het artistieke theater werd nog wel gedoogd, maar het kwam, samen met de andere kunsten overigens, steeds meer terecht in een esthetisch getto in de marge van de samenleving, voortdurend bedreigd door aanvallen van liberaal geïnspireerde beleidsmakers.

De kansen voor het theater zijn echter niet voorbij. De afgelopen jaren is de maatschappelijke consensus van het *fin de siècle* in scherven gevallen. De hegemonie van het neoliberale kapitalisme is niet langer onbetwist. Van alle kanten worden er pijlen op afgevuurd: de antiglobaliseringsbeweging, het islamitisch fundamentalisme, de door de economische recessie getroffen westerse middenklasse, de niet te beheersen migratiestromen. De spanning keert voelbaar terug in de samenleving. In deze beweging naar herideologisering kan het theater zijn comeback maken op het maatschappelijk [einde pagina 160] toneel. In alle kunsten is een reflectie op de eigen autonome positie op gang gekomen. Het theater staat

voor de taak ons de tragische kant van de autonome burger in de neoliberale kapitalistische maatschappij voor te toveren.

Noten

¹ Zie het vraaggesprek met Boris Groys, in Frohne, Groys en Weibel (2002).

² Nietzsche (1872)

³ Aristoteles (1927, 1449b, VI.1)

⁴ Blumenberg (1981, 70 e.v.)

⁵ Aristoteles (1927, 1451b, IX.1)

⁶ Arendt (1994, 24 e.v. & 37-45); Arendt (1978, 123-124). Gadamer (1976, 80 e.v.)

⁷ De oplossing van dit dilemma is het thema van het werk van Hegel.

⁸ Dit inzicht in de achtergronden en motieven van het vroege Nederlandse theater dank ik aan Herman Pleij.

⁹ de Duve (2000). Zie ook het interview met de Duve in het tijdschrift *De Witte Raaf* van januari 2001 (89).

¹⁰ Dit thema heb ik uitgebreid behandeld in Vuyk (2001).

¹¹ Fukuyama (1992).

Referenties

- Arendt, H. (1978) *The life of the mind. Vol. 2. Willing*. San Diego: Harcourt Brace.
- Arendt, H. (1994) *Vita activa*. Meppel: Boom.
- Aristotle (1927) *Poetics*, 1451b (IX.1). Loeb Classical Library: Aristotle, deel XXIII. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Blumenberg, H. (1981) 'Nachahmung der Natur', in H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam. 55-109.
- de Duve, T. (2000) *Kijk! Honderd jaar hedendaagse kunst*. Brussel: Ludion.
- Frohne, U., B. Groys en P. Weibel (2002) 'Karlsruhe: Immaterial Communication', in A.W. Balkema en H. Slager, *Concepts on the Move*.
- Fukuyama, F. (1992) *Het einde van de geschiedenis en de laatste mens*. Amsterdam: Contact.
- Gadamer, H.G. (1976) 'Hermeneutik und praktische Philosophie', in H.G. Gadamer, *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 78-109.
- Nietzsche, F. (1954) 'Die Geburt der Tragödie', in *Nietzsche: Werke in drei Bänden*. Editie Karl Schlechta. München: Carl Hanser Verlag.
- Verschaffel, B. (2001) 'De aansprakelijkheid van de beschouwer (interview met T. de Duve)', in *De Witte Raaf*, 89. 17-18.
- Vuyk, K. (2001) 'Patatcultuur en autonome kunst', in *Metropolis M*, aug/sept. 4-8.

[einde pagina 161]