

Geschiedenis in de praktijk.

Een essay over de maatschappelijke relevantie van theater

► Bert De Munck

In het zogenaamde 'grote cultuurdebat' dat in Vlaanderen in het symbolische jaar 2002 van start ging, stond de maatschappelijke relevantie van kunst centraal. Vooral het betrekken van allochtonen bij het culturele gebeuren dat het samenleven tussen autochtonen en allochtonen zou bevorderen, was aan de orde. Hoe uiteenlopend de verschillende standpunten en interventies in het debat ook waren, over de doelstelling was iedereen het eens. Niettemin hebben cultuursociologen als Eric Corijn en Rudi Laermans zich afgevraagd waarom dan ook niet van lager geschoolde autochtonen meer deelname wordt verlangd, en die vraag is niet zo onschuldig als ze wel lijkt. Vooreerst komt ook de relatie tussen de hoge cultuur die kunst is, en de lage cultuur die de populaire media zijn, er mee om de hoek kijken. Bovendien stelt zich meteen ook de vraag of deelname aan kunst en andere culturele activiteiten niet een zekere disciplinerende inhoudt, met als verborgen agenda het aanpassen van allochtonen aan de Europese cultuur. Meer algemeen kan de vraag worden gesteld of niet eerst moet worden onderzocht of deelname aan kunstevenementen überhaupt ergens goed voor is. Kunnen we zonder meer van de veronderstelling uitgaan dat kunst voor het samenleven in onze globaliserende maatschappij bevorderlijk is? In voorliggend essay wordt op deze vraag ingegaan met het oog op het hedendaagse (Vlaamse) theater, en aan de hand van een uit verschillende disciplines geputte (en arbitraire) selectie aan literatuur.

In hoeverre wordt van allochtonen een socialisering aan onze waarden en normen verwacht? In

hoeverre kunnen zij hun eigen cultuur cultiveren en in de publieke of private sfeer manifesteren? Dat verschillende theatermakers op deze vragen verschillende antwoorden zouden geven, is niet zo erg, wel dat ze dat zelden doen, zowel in als naast de voorstellingen. Zonder slag of stoot wordt aangenomen dat we moeten leren 'samenleven' omdat de multiculturele samenleving nu eenmaal onvermijdelijk is. Hoe dat samenleven dient te worden georganiseerd, lijkt niet aan de orde, of dient gewoon logisch voort te spruiten uit de 'ontmoeting' – al dan niet in het theater – van de verschillende bevolkingsgroepen. Er wordt immers vanuit gegaan dat er geen meta-verhalen meer zijn, zeker geen politieke. De consequentie daarvan is echter dat op de achtergrond steeds dat ene grote metaverhaal de dans leidt: het metaverhaal van de multiculturele, democratische en liberale samenleving, niet noodzakelijk in deze volgorde. Erwin Jans, zich daarbij baserend op Rustom Bharucha en Slavoj Žižek, argumenteert terecht dat het multiculturelisme in het hedendaagse theater eurocentristisch blijft, en dat het niet kan worden losgekoppeld van een neoliberale ideologie. Daardoor heeft de zogenaamde dialoog met andere culturen tot dusver vooral een revitalisering van het Westerse theater tot gevolg gehad, eerder dan de bevestiging van de eigenheid van andere culturen, of nog maar een beter begrip ervan. Jans: "Theater is ongetwijfeld een plek van interculturele communicatie, maar die communicatie beweegt zich niet buiten of boven de socio-economische en politiek-ideologische context en is altijd verbonden met de mechanismen van culturele domi-

nantie, erkenning en uitsluiting, en met de wetmatigheden die de verhouding tussen centrum en periferie in het artistieke veld bepalen.”¹ Kunst en cultuur kaderen per definitie in een verhaal over waarden, normen en politieke stellingname, waardoor de integratie van ‘vreemde’ cultuurvormen en -producten het gevaar inhoudt dat deze van hun context en geschiedenis worden losgerukt.

Maatschappelijk relevant theater dient zich met andere woorden van zijn politiek-ideologische functie bewust te zijn. Voor alles stelt zich de vraag of het de utopie van de multiculturele maatschappij moet representeren of net het ‘residu aan eigenheid’ dat eraan ontsnapt? Of moet het idee van representatie maar worden opgegeven en moeten net interventies in de realiteit worden beoogd, zoals de *esthétique relationnelle* van Nicolas Bourriaud het wil? Klaas Tindemans ziet in het hedendaagse theater nog de mogelijkheid de ‘nederlaag van de *Verfremdung*’ van de politiek zichtbaar te maken door politieke feiten te tonen in al hun complexiteit en de politieke besluitvorming in al haar ‘grondeloosheid’.² Ook dergelijk theater zal evenwel noodgedwongen exclusieve trekken vertonen. Alleen al het idee van representatie wordt in een moslimcultuur heel anders ervaren dan in onze cultuur, en dan hebben we het nog niet over spanningsbogen, dramatische effecten en andere betekenisgenererende technieken, die allemaal een zekere vertrouwdheid met het Westerse theater en zelfs met een bepaald segment van de Westerse cultuur vereisen. Herinneren we aan de inzichten van Pierre Bourdieu, die heeft uiteengezet dat het verwerven van ‘cultureel kapitaal’ medeplichtig maakt aan het instandhouden van de gevestigde orde. Socialisering houdt steeds ‘symbolisch geweld’ in, waarbij bepaalde cultuurvormen worden gelegitimeerd en andere worden uitgesloten.

De kleine man op de planken: van de bühne naar de wijk

De inclusie van steeds bredere lagen van de bevolking ondermijnt de exclusieve strategieën waarmee theater als kunstvorm zich steeds van populaire cultuurvormen heeft onderscheiden. Meer dan andere kunstvormen zijn de podiumkunsten een ‘beleving’ geworden, een cultureel

gebeuren, waar een zeker genot aan de orde is en waar intellectuele barrières enigszins naar de achtergrond verdwijnen. In het beleven van emoties is de kloof tussen hoog en laag opgeleiden immers minder groot dan in het begrijpen van een hermetisch soort avant-garde. ‘Intense ervaringen’ zijn echter ook wat de cultuur- en vrijetijdsindustrie op grote schaal produceren, en een aandachtige blik op wat daar aan de hand is, leert veel over het hedendaagse theater. Lijkt de entertainmentindustrie op het eerste gezicht enkel maar aan de verlangens van Jan met de pet te moeten komen, dan toont de inclusie ervan op de scène immers een ander verhaal. De gewone man blijkt een buitenstaander te zijn, iemand die overwegend als ‘andere’ aan bod komt. Het voorlopig hoogtepunt van deze evolutie heet Sergio, de vleesgeworden gewone man die tegelijk een van de bekendste BV’s geworden is. Sergio gedraagt zich als de cliché-arbeider aan de toog maar vertegenwoordigt België op het Eurosongfestival. Hij noemt zich reporter, stelt politici vragen uit de volksmond en maakt van het antwoord een grap. Sergio is een diep in het publiek geworteld verlangen: Bob de bouwer die in de tuin der lusten wordt losgelaten. Maar tegelijk wordt Sergio opgevoerd als een attractie, net zoals de-vader-van-alle-gewone-mannen Eddy Wally en het meisje-van-de-hoek Wendy Van Wanten werden en worden opgevoerd. Ze verdienen hun plaats in het kleine BV-wereldje precies omdat ze als ‘gewone man of vrouw’ worden gemarkeerd, net zoals de wielrenners op de fauteuil bij Bruno Wyndaele en Mark Uytterhoeven als ‘eenvoudige jongens’ worden gemarkeerd. Een programma als *In de gloria* heeft aan dat inzicht zijn succes te danken. Zij spelen met de codes en conventies die daarbij werkzaam zijn. De auteurs van *In de gloria* doen niet meer dan de typische trekken en frasen beklemtonen, waardoor de codes worden geëxpliciteerd. De typetjes worden nadrukkelijk gespeeld, de mechanismen (Hallo, televisie!) worden uitvergroot, kortom: het ‘te kijk zetten’ wordt te kijk gezet.

Enkel in programma’s als *Man bijt hond* en *Het leven zoals het is* wordt de gewone man in de mate van het mogelijke in zijn/haar waarde gelaten. Mensen worden er opgezocht in hun eigen omgeving, spreken hun eigen dialect, kiezen er mee het onderwerp van gesprek en bepalen zelf

de spelregels. Big Brother en aanverwanten verschillen hier fundamenteel van. Daar worden mensen uit hun biotoop weggehaald, waarna ze met onbekenden in een nieuwe context worden geplaatst en worden onderworpen aan strikte spelregels, aan een scenario en zelfs aan de grilen van een anoniem soort boeman. Terwijl de mensen die in hun eigen huis worden opgezocht, in verregaande mate kunnen blijven wie ze zijn, worden mensen die naar prefab-huizen en verlaten eilanden worden getransporteerd, van hun normale sociale relaties afgesneden. Ze moeten als het ware van nul een nieuw interactiepatroon opbouwen, een nieuwe sociale omgeving, en dus – tot op zekere hoogte – een nieuwe identiteit. Hoe langer het isoleren van de vertrouwde biotoop duurt, hoe sterker een nieuwe identiteit op de voorgrond zal treden en hoe verder de oude naar de achtergrond verdwijnt. De programmamakers weten dat en spelen daar actief op in. Het aangaan van intieme relaties met medebewoners, ten koste van de bestaande relaties thuis, wordt aangemoedigd. In *Temptation Island* en *aanverwanten* is dat zelfs het centrale gegeven van de *format* geworden. En wat daarbij telkens weer opvalt, is het gemak waarmee de deelnemers zich laten manipuleren. Keer op keer vertonen zij het gedrag dat door de scenaristen was voorzien. Samengebracht met onbekenden van het andere geslacht zullen zij inderdaad in de verleiding komen er intieme relaties mee aan te gaan. Dat wordt vervolgens voorgesteld als 'de zwakte van het vlees' of als het resultaat van een geestelijk soort aantrekkingskracht die de betrokkenen op elkaar uitoefenen, maar in werkelijkheid is het niet meer dan een vastklampen aan het scenario. De protagonisten gaan met de rol die voor hen was voorzien samenvallen, omdat hun vertrouwde rol steeds verder vervaagt en enkel nog de door het scenario voorziene beschikbaar is.

De vraag is niet of hedendaags theater van deze populaire media *tout court* verschilt, wel of het eerder bij Big Brother en *Temptation Island* aansluit dan bij *Man bijt hond*. Recente evoluties lijken het laatste te suggereren. Ivo Van Hove heeft toeschouwers laten plaatsnemen op bedden om de ervaring van het theater intenser en dubbelzinniger te maken; Jan Ritsema heeft getracht het publiek op het podium te krijgen of heeft ons alleszins uitgenodigd regieaanwijzingen te geven; en in goed georganiseerde bals *modernes* dient het publiek zelf te dansen. Theater gaat de

wijken in, laat buurtbewoners acteren en probeert ook allochtonen voor het voetlicht te krijgen. Kortom, regisseurs als Arne Sierens kennen het zogenaamde 'theatre of the oppressed' en de 'spect-actor' van Augusto Boal. Ook Boal wou het publiek meer bij de voorstellingen betrekken, onder meer door hen verbaal te laten ingrijpen en suggesties te laten doen. Het ultieme transformatiemoment was voor hem het ogenblik waarop een geagiteerde vrouw op het podium klom om 'voor te doen' wat ze vergeefs aan een acteur had proberen uitleggen. Het probleem blijft echter de vage politiek-ideologische stellingname in het meeste Westerse theater. Het 'popular theatre' van Boal heeft een duidelijk doel: het emanciperen van mensen. Dat emanciperen wordt begrepen als een bewustwordingsproces, waarbij de naam Paulo Freire nooit veraf is. Het gaat hier in zekere zin om de dialectiek van actie, reflectie en actie die deze pedagoog heeft beschreven, en die samen de praxis uitmaken waarmee de mens zich in de wereld manifesteert. Dat moet noodzakelijkerwijs gebeuren in dialoog, en een dialoog kan op zijn beurt enkel plaatsvinden als ieder individu het 'eigen woord' spreekt, waarmee het de eigen werkelijkheid tot uiting brengt. De kwaliteit van sociaal bewogen en relevant theater zou dus, concreet, moeten worden afgemeten aan de mate waarin ook allochtonen 'het eigen woord' kunnen spreken. Het valt te vrezen dat de overgrote meerderheid van het hedendaagse, progressieve theater hier slecht scoort. De inclusie van allochtonen in het publiek heeft weinig zin als ze zich niet met het getoonde kunnen identificeren; en de inclusie ervan op de scène kan vaak worden vergeleken met wat Arif Dirlik beweert over allochtone nieuwslezers op CNN en BBC, "whose ethnic/racial difference becomes fetishized as the triumph of multiculturalism while their training in one or another metropolitan school of news elocution and self-presentation – their membership within a global professional class – is obscured".³

In het vormingstheater van de jaren 1980 bleek het bijzonder moeilijk de problematiek van arbeiders duidelijk te maken aan arbeiders, vermits zij zichzelf helemaal niet zagen als degene die werd aangesproken en omdat er steeds een ideologisch scherm bleef hangen tussen historisch feit enerzijds en de perceptie van de toeschouwer anderzijds.⁴ Hetzelfde doet zich vandaag voor met allochtonen, die zichzelf niet herkennen in de occasionele groepsgenoot die

wordt opgevoerd in een hen vreemde context. Dan liever varianten op het 'volks-theater', waarbij in diverse sociaal-culturele projecten buurtbewoners aan zichzelf gestalte geven voor een publiek dat voor een groot deel uit burens en kennissen bestaat. Verschillende initiatieven hebben inderdaad aangetoond dat het onderscheid tussen professionele acteurs enerzijds en lekenpubliek anderzijds, kan worden doorbroken. Eigenlijk volgt dit inzicht al logisch uit het hedendaagse denken over de theaterlijke praktijk in de theaterwetenschappen. Erika Fischer-Lichte heeft opgemerkt dat het theater van de twintigste eeuw zichzelf heeft kunnen herbronnen en vernieuwen door een beroep te doen op het rituele en het alledaagse.⁵ Recent hebben theaterwetenschappers bovendien opgemerkt dat de begrippen performativiteit en theatraliteit centrale noties geworden zijn in onze huidige dagdagelijkse cultuur, waardoor de grens tussen het theater en het dagelijkse leven vervaagt. Terwijl de wereld van het theater zich steeds meer vragen stelt over de eigen theaterlijke verschijningsvormen, laat het dagelijkse en banale zich steeds meer in theatertermen beschrijven.⁶ De paradox kan enkel worden omzeild door de innige band tussen theater en 'opvoering' los te laten. Pas dan kan ook van een echte uitwisseling of confrontatie tussen verschillende culturen en overtuigingen sprake zijn. Al in de hoogdagen van het politieke theater was duidelijk dat de tegenstelling tussen "een maatschappelijke thematiek en een dramaturgische vorm die op dialoog en spel tussen personages blijft berusten"⁷, moet opgelost worden. Was een van de problemen van het vormingstheater juist de problematische koppeling van het individuele aan het structurele en het dramatische aan het sociale⁸, dan kan dat probleem enkel worden opgelost als het theater zich inderdaad richt op plaatsen waar beide perspectieven samenkomen: in wijken waar armoede samengaat met problemen tussen allochtonen en autochtonen, waar de economische globalisering als een persoonlijk drama wordt beleefd, en waar over identiteiten 'onderhandeld' wordt. Op die plaatsen zou theater weer resoluut en expliciet een politieke rol kunnen opeisen, zonder het te houden bij alternatieve vormen van 'representatie'. Theater zou radicaal kunnen breken met de vertaling van een particuliere werkelijkheid op de ene scène naar een imaginaire en dus ideologische werkelijkheid op een

andere scène. Elke representatie schept immers een kloof tussen het getoonde en het publiek, en in die kloof heeft niet alleen de fantasie vrij spel, maar zijn steeds ook ideologische krachten aan het werk. Het gaat erom mensen de kans te geven hun private besognes publiek te manifesteren, al was het maar door het dragen van cultureel-religieuze symbolen als een hoofddoek.

Avant-garde in politiek en kunst. Tussen de private en de publieke sfeer

Dit alles wil niet zeggen dat theater moet worden gereduceerd tot het organiseren van happenings, evenementen en wijkfeesten. De optimistische overtuiging dat de loutere ontmoeting tussen mensen volstaat om een harmonieuze multiculturele samenleving te creëren, is gebaseerd op reductionistische mensbeelden waarin individuen worden herleid tot voorspelbare en abstracte categorieën als een *homo economicus* waarvan de smaak en het verlangen naar individuele vrijheid universeel is, of als een *homo reciprocans* die ondervindt dat delen voordeliger is dan het eigen belang nastreven. De werkelijkheid is complexer. Mensen zijn niet berekend en rationeel. Ze worden achter hun rug om gestuurd door het eigen verleden en de waarden, normen en smaken van de groep waarin ze zijn geboren. Voor een beter begrip daarvan moet dieper worden ingegaan op de tegenstelling tussen de publieke en de private sfeer. De significante kunstwerken die Sven Lütticken in zijn essay 'Secrecy and publicity' opsomt, hebben niet toevallig allemaal een wederzijdse transgressie van het publieke en het private gemeen: Alicia Framis die de nacht doorbrengt met vreemden; Suchan Kinoshita die op reis gaat met verschillende individuen naar verschillende bestemmingen; Carsten Höller die zichzelf 24 uur in het atomium opsluit om te weten hoe het is om voor een dag uit de maatschappij te treden; enzovoort.⁹ Het bijzondere aan al deze werken is dat het private belevenissen zijn die enkel als kunst worden gepercipieerd door ze publiek te maken. Op het moment zelf zijn deze 'kunstwerken' vreemde interventies in het privé-leven van anderen, maar kunst wordt het pas wanneer er foto's of video's van worden gemaakt en aan een publiek worden getoond. Sven Lütticken geeft aan dat het publiek daarmee van de ervaring is uitgesloten is en verplicht wordt de kunst te 'consumeren'. Hij haalt er Bourriaud bij, die

pleit voor alternatieve vormen van communicatie zoals het organiseren van een feest of een etentje, maar ook dergelijke activiteiten, aldus Lütticken, “quickly tend towards the mere simulation of a ‘more authentic’ kind of communication, and fail to create a convincing publicness. Their ephemerality and small scale make them exclusive and closed.”¹⁰ Aldus geformuleerd lijkt deze kritiek ook op te gaan voor originele initiatieven waarbij een theatergezelschap zogenaamde flash mobs organiseert, zoals het Gentse Das-theater in samenwerking met de Vooruit heeft gedaan. De pr-verantwoordelijke gaf aan van locaties als het Sint-Pietersstation en de Capitole een podium te willen maken, en dat lijkt precies weer het probleem. Meteen ontstaat immers een tegenstelling tussen werkelijkheid en fictie, die een werkelijke impact in de samenleving in de weg staat. In de woorden van pr-man Peeter Van Den Eede: “Tegelijk wilden we ook iets doen met de dagelijkse realiteit, we wilden letterlijk en figuurlijk in die werkelijkheid inbreken, ze naar onze hand zetten. Er was een soort fictieve programmering: we kondigden niets aan en het vond toch plaats. Ook omgekeerd: in de Capitole is uiteindelijk niets gebeurd. Maar we hopen dat het speels en ironisch bleef.”¹¹ Twee vragen zijn hier op hun plaats. Waarom wordt bij interventies in de publieke ruimte van een podium, van een programmering en van fictie gesproken; en waarom mag het resultaat enkel speels en ironisch zijn? Was het pr-praatje misschien belangrijker dan de interventie zelf omdat het daarmee in de krant zou komen en als een relevant evenement zou worden gemarkeerd? Mij komt het voor dat de pretentie er het etiket ‘kunst’ op te kleven de relevantie ervan net in de weg staat. Door er een louter publiek en opgevoerd evenement van te maken wordt een echt alternatieve of kritische invulling van de interactie onmogelijk gemaakt.

In de hedendaagse politieke filosofie kampen drie intellectuele tradities met de vraag hoe het prepolitieke individu te verbinden met een politieke orde.¹² Voor de liberale traditie is het al te eenvoudig; daar ‘beslist’ het rationele individu welke sociale en politieke orde wenselijk is, waardoor het primaat te allen tijde bij het private ligt – bij de als markt begrepen democratie. De zogenaamde communautaire traditie is begaan met de vraag hoe het ik zichzelf ten volle kan realiseren in de sociale en politieke orde, waardoor het primaat er bij het publieke ligt. Eigenlijk vallen in beide tradities het private en het

publieke samen, en is vooral het ‘republicanisme’ begaan met de grens tussen beide sferen, meer bepaald met de vraag in hoeverre individuen bereid zijn zich met publieke, collectieve belangen te identificeren. Die vraag is cruciaal, ook voor kunstenaars. Het probleem is immers niet zozeer het vinden van een publiek, als wel het creëren van een publieke ruimte die niet bij voorbaat is bezet door de markt – dus door de private belangen van de ‘moral majority’. Vandaag dringt de private sfeer zich meer en meer op aan de publieke sfeer, en – via de publieke sfeer – ook aan andere private sferen. De private sfeer is zelfs in de politiek doorgedrongen en de politiek in het private, en in de media is dezelfde evolutie aanwezig.¹³ Mensen worden met een camera thuis bezocht, waardoor de private sfeer publiek wordt, of ze worden in een sfeer ondergebracht die tegelijk privaat en publiek is. Volgens sommigen zou dit een verregaande desintegratie van elke autonome psychologische dimensie tot gevolg hebben, dus van elke individualiteit, aangezien individualiteit enkel kan bestaan door de afbakening van iets eigens, dat noodzakelijkerwijs cultureel-historisch van aard zal zijn.¹⁴ Desondanks – of misschien net daarom – zou kunnen worden geargumenteed dat precies het toelaten van het private in het publieke voor integratie zorgt, op voorwaarde dat culturele eigenheden er ten volle worden gerespecteerd en er geen pogingen worden ondernomen om de happenings in een marktlogica te integreren of voor te stellen als vrij van ideologische inhouden.

Reflecties daarover beginnen bij Jürgen Habermas, die de ‘bürgerliche Öffentlichkeit’ heeft omschreven als een sfeer van private personen die samenkomen als een publiek.¹⁵ Traditioneel, onder meer door historici, wordt die sfeer ofwel begrepen als een duidelijk afgebakende ruimte waarin mensen elkaar ontmoeten ofwel als een plaats waar opinies vorm krijgen en worden geuit. Concreet wordt verwezen naar de opkomst van koffiehuisen, leesclubs, theaters en tentoonstellingsruimten enerzijds, en een vrije pers anderzijds.¹⁶ Stilaan wordt echter duidelijk dat een dergelijk begrip van de ‘publieke sfeer’ zeer problematisch is. Niet alleen de historische associatie van de ‘publieke ruimte’ met een zich politiek manifesterende burgerij staat ter discussie, maar ook de associatie ervan met de rede en op de ratio gebaseerde discussies. Wat de toegang tot die ‘ruimte’ betreft, wordt vergeten dat “the

public sphere requires as a condition of entry a phantasmic reshaping of social identity".¹⁷ Historici schenken nu ook aandacht aan alternatieve vormen van expressie als rites, carnaval en satire, maar onderliggend blijft een tegenstelling tussen moderne en premoderne vormen van 'representative publicness' bestaan; en enkel de moderne, 'verlichte' en rationele vormen zouden daarbij 'kritisch' en 'progressief' zijn. Het lijkt er met andere woorden op dat toegang tot de publieke ruimte een welbepaalde socialisering blijft inhouden, en het aanvaarden van een in wezen Westers universalisme dat teruggaat op de Verlichting.¹⁸ In de woorden van Harold Mah: "Analysis of the public sphere should begin (...) with a recognition that its location is strictly in the political imaginary. The public sphere is a fiction, which, because it can appear real, exerts real political force. The enabling condition of a successfully staged public sphere is the ability of certain groups to make their social or group particularity invisible so that they can then appear as abstract individuals and hence universal".¹⁹ Door het private en particuliere uit de publieke ruimte te bannen kunnen welbepaalde sociale groepen een welbepaalde 'Weltanschauung' als 'kritisch' en 'relevant' ensceneren.²⁰ De paradox daarbij is dat deze publieke opinie zichzelf als alternatief en multicultureel presenteert, terwijl alternatieven van andere culturen per definitie worden uitgesloten. De echte 'alteriteit' van de ander kan namelijk enkel worden toegelaten door hun private besognes en particulariteiten toe te laten in de publieke ruimte, ook het deel ervan dat niet onmiddellijk kan worden gerecupereerd.

Politiek op de planken? Van representatie naar presentatie

Kortom, kunst die kritisch wil zijn moet op het publieke forum ook 'opvoeren' wat niet assimileerbaar is, wat vreemd blijft. Door een fenomeen als de besnijdenis van vrouwen te negeren komt er geen culturele dialoog tot stand, noch door het op voorhand veroordelen van gebruiken als het uithuwelijken van meisjes. Dat wil niet zeggen dat kunst zich politiek incorrect moet gaan opstellen of bij voorkeur moet gaan choqueren, integendeel. Eerder dient ook het louter 'opvoeren' te worden vermeden. Dat de Westerse 'kritische traditie' vaak aan het 'opvoeren' vasthoudt heeft veel te maken met belang

van de concepten 'commodity fetishism' en 'representation'. Het is waar dat het ideaal van de multiculturele samenleving op merkwaardige wijze samenhangt met de economische globalisering. Veel hedendaagse auteurs, vooral uit eertijds gekoloniseerde regio's, lijken het erover eens dat culturele verschillen in het neoliberale denken ten onrechte worden gereduceerd tot verschillende smaken en voorkeuren die vrije individuen voor producten en waren ontwikkelen. Werd na de kolonisatie van mensen die niet in de traditie van John Locke en Adam Smith waren opgegroeid, verwacht dat ze hun arbeid op een vrije markt aanboden, dan komt daar vandaag bij dat ook hun cultuur wordt 'gecommodificeerd', dat wil zeggen: wordt onderworpen aan de voorkeuren van zogenaamd rationele consumenten. Dit reductionistische wereldbeeld hangt samen met het geloof in de individuele keuzevrijheid van het rationele individu. Voor wie vertrouwd is met de Westerse kritische traditie – ik denk vooral aan Marx en Bourdieu – zijn die keuzevrijheid en die rationaliteit echter zeer aanvechtbaar. Cruciaal in deze traditie is de wetenschap dat de keuzes vals zijn, het gevolg van een fundamentele vervreemding van de werkelijke sociale relaties en van een artificiële hechting aan 'simulacra'. Ook dit marxisme is evenwel op een zeer reductionistisch en essentialistisch mensbeeld gebaseerd. Het komt erop neer dat mensen van hun 'vervreemding' en van hun valse hechting aan ruilwaren kunnen worden genezen, of ze nu in Engeland wonen of in Bangladesh. Het valse bewustzijn kan worden doorprikt, en daarvoor zou dan een waar, echt en objectief bewustzijn te vinden zijn. Geheel terecht wordt dit analytische reductionisme steeds vaker verworpen, niet in het minst vanuit de ex-kolonies zelf. In de traditie van de zogenaamde *Subaltern Studies* ligt de klemtoon niet langer op de culturele en discursieve representaties waarmee het vals (klasse)bewustzijn vorm krijgt, maar wel op de historische 'wachtkamer' waarin 'de anderen' zich bevinden.²¹ Wat Pim Fortuyn hardop zei – met name dat 'hun' cultuur niet door de wasmachine van de Verlichting en het rationalisme is gegaan – is onderhuids ook in vele zogenaamd progressieve initiatieven aanwezig.

Volgens Arif Dirlik hangt de overleving van de bestaande politieke economie uiteindelijk af van "the convergence of difference into homoge-

neity through techniques of representation that carefully assign equivalence only to those practices that accord with the logic of ongoing capitalist expansion".²² Het is daarom nodig standpunten te vertolken die niet door het fictieve karakter ervan worden geneutraliseerd – ongeacht of dat nu 'progressieve' of 'reactionaire' standpunten zijn.²³ In zekere zin komt het er net op aan deze tegenstelling te overstijgen. De zogenaamde 'kapitalistische moderniteit' heeft culturele verschillen geïnterioriseerd, maar de terugkeer van tradities en de 'resurgence of history' waarmee dat gepaard ging, blijft het onderliggende 'historisme' dat Westerse waarden en normen definieert als vooruitstrevend en 'traditionele' als reactionair, verbergen. Dat komt pas ten volle tot uiting als het om intieme, familiale waarden en normen gaat, en mores die te maken hebben met de relatie tussen man en vrouw, seksualiteit en dies meer. Uiteindelijk is zelfs de tegenstelling tussen publiek en privaat zoals wij die kennen – met een privaat 'zelf' dat van bij aanvang op een publiek is gericht – een Europees concept. Dat andere culturen daar niet noodzakelijk mee vertrouwd zijn, is voor theatermakers – en niet alleen voor hen – de kern van het probleem. Wordt het probleem over het hoofd gezien, dan zal integratie steeds neerkomen op het imiteren van een geschiedenis – om bij Habermas te blijven: de geschiedenis van het simultane ontstaan van de publieke ruimte en het Westerse rationele individu. In een voor de zogenaamde *subaltern studies* klassiek geworden essay geeft Dipesh Chakrabarty bijvoorbeeld aan dat de kolonisering van India wel de roman en de (auto)biografie met zich bracht, maar dat deze desondanks op merkwaardige wijze 'publiek' bleven, en bovendien geschreven door mannen. Bekentenisliteratuur zoals wij die kennen, komt er nog steeds niet voor. Het voorbeeld geeft aan dat wie 'de dialoog' wil aangaan ook voor andere houdingen met betrekking tot fundamentele begrippen als individualiteit, vrijheid en subjectvorming moet openstaan. Het Europese imperialisme introduceerde niet immers alleen de natiestaat en het kapitalisme, maar ook een bepaald begrip van burgerschap en geschiedenis. Geschiedenis vormt als het ware het sluitstuk, het perspectief van waaruit vreemden zichzelf als onmodern (moeten) ervaren.²⁴ Vandaar de noodzaak standpunten in te nemen die het blijkbaar onvermijdelijke verband tussen het mondiale kapitalisme enerzijds en de multiculturele globalisering anderzijds in vraag stellen. Vandaag lijkt het

hedendaagse theater via de integratie van allochtonen eerder bij te dragen aan de bestaande globalisering, dan er kritische vragen bij te formuleren. Verzet tegen het optimistische 'developmentalism' waarvan het deel uitmaakt, bijvoorbeeld door de er heersende normen en smaken te verwerpen, wordt immers per definitie als achterlijk gezien.

Willen hedendaagse theatermakers de draad van de avant-garde weer opnemen, dan kunnen ze wellicht nog het beste aanknopen met politieke filosofen als Jacques Ranciere en Alain Badiou. Voor hen is waarachtige politiek in essentie 'subjectivering', waarmee de bestaande ideologische hegemonie zou worden doorbroken. Politiek en kunst ontmoeten elkaar niet in het begrip 'representatie', maar in het begrip 'presentatie', verwant aan creatie, bewustwording en de vormgeving van een gemeenschap. Voor Alain Badiou vertrekt politiek niet van programma's of vanuit bewegingen van gelijkgezinden, waartussen vervolgens op rationele basis wordt onderhandeld of die worden ingebed in regels en procedures. Wat Badiou bezighoudt is de vraag naar een politiek tussen enerzijds de representatie door politieke partijen en vertegenwoordigers en anderzijds de pseudo-spontaniteit van een massabeweging. Een politiek die rond identiteiten draait, blijft in het eerste hangen, net zoals een politiek rond integratie. Een massabeweging als de witte mars daarentegen blijft ideologisch gestuurd. Ware politiek begint waar *business as usual* ophoudt en moet worden gezocht in een revolutionair ogenblik, waarop een radicaal soort subjectiviteit ontstaat die fundamenteel verschilt van blinde massabewegingen. Er gaat geen rationele deliberatie aan vooraf en het enige criterium voor engagement is een onvoorwaardelijke gelijkheid, een momentane broederlijkheid (*fraternité*) die samenvalt met de radicale waarheid waarin de betrokken subjecten verenigd zijn. Daarom wordt 'ware' politiek net verhinderd door representatie, synoniem van de inertia en de status-quo. Representatie is statisch, echte politiek werkt via presentatie, aanwezig stellen, scheppen. Voor Badiou is politiek per definitie inclusief en egalitair, precies omdat het uitgaat van een wij-perspectief en een nu-moment, net als theater.²⁵

Het is duidelijk dat theatrale opvoeringen op een podium of in een erkend cultuurhuis ver van dergelijke utopisch-revolutionaire (waan)denk-

beelden af staan, maar waar het hier om gaat is de vraag in hoeverre alternatieve vormen op locatie aan een progressief of misschien zelfs 'revolutionair' ideaal kunnen beantwoorden. Wellicht moet om te beginnen worden toegegeven dat intieme kleinschaligheid eerder een troef dan een handicap is en dat bescheiden doelstellingen vruchtbaarder zijn dan ronkende programma's. Dat staat haaks op de huidige hang naar grote evenementen, maar op voorwaarde dat daar een voldoende groot draagvlak voor bestaat, kan zoiets vertaald worden in subsidiereglementen. Er kan worden gestreefd naar kleinschalige projecten waarin face-to-face relaties van belang zijn, waarin mensen elkaar leren kennen door directe interactie. De consequentie zou zijn dat niet alleen de grootschalige visitekaartjes van Vlaanderen naar de achtergrond verdwijnen, maar ook de zogenaamd progressieve cultuurhuizen waar allochtonen noch laaggeschoolde autochtonen naar afzakken. Problematischer echter is de vaststelling dat het etiket 'kunst' de kritische relevantie van theater in de weg staat eerder dan vooruithelpt. Kunst heeft zo zijn eigen normen en conventies, die meestal niet sporen met de normen en smaken van de groepen die het voorwerp van de inclusiegedachte uitmaken. De oorzaken daarvan moeten worden gezocht in de lange geschiedenis van de vandaag meer dan ooit actuele culturele hegemonie van het Westen, waar het Westerse theater zich maar moeilijk kan van losmaken. Alle troeven zijn nochtans voorhanden. Is de Westerse cultuur getekend door een rationalistisch utilitarisme, dan kan theater als geen andere kunstvorm rituele en sacrale dimensies van het menselijk bestaan aanspreken. Theater zou kunnen bijdragen aan alternatieve praktijken in de vormgeving van een 'civil society', door het uitvinden van nieuwe rituelen waarin nieuwe betekenissen ontstaan en waar rond nieuwe groepen zich verenigen. Wordt de opkomst van de zogenaamde 'civil society' vandaag geassocieerd met neutraliteit, afstand en abstractie, dan hoeft een eventuele 'hertovering' van de wereld of een herwaardering van het rituele immers niet als een terugkeer naar het mythische of irrationele gezien te worden.²⁶ De zogenaamde moderniteit met als centraal kenmerk een boven tijd en ruimte zwevend soeverein subject is altijd een illusie geweest.²⁷ In deze tijd van wereldwijde communicatienetwerken en globalisering is juist een herwaardering van tijd, plaats

en belichaming broodnodig. Welke discipline kan daar beter voor zorgen dan het theater?

Conclusie

Kritiek op de theatrale representatie moet verder gaan dan wijzen op de universalistische pretentie of eurocentrische neiging van veel repertoiretheater, en wil theater kritisch en maatschappelijk relevant zijn dan bieden Brechtiaanse en andere vervreemdingseffecten niet langer houvast. Het komt er op aan de vervreemding weer op te heffen, door het begrip 'representatie' achter te laten. Enkel op die manier kan kunst een rol spelen in het terugvorderen van het politieke door groepen die er momenteel van zijn uitgesloten, of die zich verenigd weten onder een 'valse' noemer als 'Vlaming' of 'moslim'. Geheel terecht pleit iemand als Helmar Schramm voor een zo open mogelijke definitie van het theatrale, definitie die een zekere ontgrenzing in zich draagt, en zelfs het einde van theater. Een strikte invulling waarin enkel historisch concrete interacties tussen acteurs en toeschouwers als theater worden weerhouden, is onhoudbaar als theater ook kritisch of nog maar relevant wil zijn.²⁸ Een zwaktestod zou deze 'ontgrenzing' niet vormen, integendeel. Het theater zou er zich verder mee onderscheiden van populaire media en zou weer politiek theater in de volle zin van het woord kunnen worden. Wordt de privé-sfeer in de populaire media kortgesloten op de economische sfeer, dan kan theater zich op de publieke, niet-opgevoerde ontmoeting tussen verschillende mensen en bevolkingsgroepen richten, op het creëren van een publieke, niet-gerepresenteerde ruimte waarin over private of particuliere kenmerken wordt onderhandeld, in de eerste plaats over de vraag in hoeverre het een zich met het ander in te laten heeft. Kortom, theatermensen staan voor de verscheurende keuze het elitaire, regressieve karakter van theater te bewaken of op te gaan in de banale praktijk van het dagelijkse leven of het theater van alledag.

Noten:

1. E. Jans, "Interculturele en theatrale intoxicaties", in: L. Van Den Dries, S. De Belder en K. Tachelet (eds.), *Verspeelde werkelijkheid. Verkenningen van theatraliteit*, Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, s.d., p. 84.

2. Cfr. K. Tindemans, "Het theater en de Polis. Over politieke en theatrale representatie", in: Van Den Dries et al. (eds.), *Verspeelde werkelijkheid*, p. 99-115.
3. A. Dirlik, "Modernity as history. Post-revolutionary China, globalization and the question of modernity", *Social History*, 27, 2002, 1, p. 20.
4. D. Hellemans, "Het revolutionaire feest en de pijnlijke morning-after. Het vormende en maatschappij-kritische theater in Vlaanderen, gevangen in het spiegelgevecht met ideologische schijn, traditionele vorm en... eigen hoera-optimisme (1989)", in: D. Hellemans, R. Geerts en M. Van Kerkhoven (eds.), *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in Internationaal perspectief*, Brussel, 1990, p. 21-22.
5. E. Fischer-Lichte, "Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen", in: E. Fischer-Lichte, F. Kreuder en I. Pflug (eds.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen: Francke, 1998, p. 21-91.
6. S. De Belder, "Verwantschappen: theatraliteit en het alledaagse", in: Van Den Dries, De Belder en Tachelet (eds.), *Verspeelde werkelijkheid*, p. 147ev.; K. Tachelet, "Inleiding", in: Van Den Dries et al. (eds.), *Verspeelde werkelijkheid*, p. 10-12.
7. M. Van Kerkhoven, "Vorming en globaal maatschappelijk kader", in: D. Hellemans, R. Geerts en M. Van Kerkhoven, *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in Internationaal perspectief*, Brussel, 1990, p. 39
8. Van Kerkhoven, "Vorming en globaal maatschappelijk kader", p. 27-40.
9. S. Lütticken, "Secrecy and publicity. Reactivating the Avant-Garde", *New Left Review*, 17, 2002, p. 129-149.
10. Lütticken, "Secrecy and publicity", p. 140.
11. "Vooruit en DASTheater zitten achter Gentse 'kraker' Avanti", *De Morgen*, 13 december 2003, p. 9.
12. D. Schnapper, *La relation à l'autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Parijs: Gallimard, 1998, p. 481-492, *passim*.
13. Zie bvb. R. Visker, "De vergeten crisis van de democratie", *De Witte Raaf*, nr. 79, mei-juni 1999, p. 1-4; of Hoofdstuk 7 in S. Z'iz'ek, *The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's Lost Highway*, Washington, 2000 ("The end of psychology").
14. Volgens Slavoj Žižek is het ego bezweken onder een 'narcistische zelfopsluiting' in denkbeeldige idealen, in een sadomasochistisch soort gehechtheid aan illusies, veroorzaakt door de afwezigheid van duidelijke symbolische verboden en geboden.
15. "Bürgerliche Öffentlichkeit lässt sich vorerst als die Sphäre die zum Publikum versammelten Privatleute begreifen". J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlijn, 1962, p. 38.
16. Het is niet mogelijk hier recht te doen aan de uitgebreide historische en sociologische literatuur over de publieke ruimte. Enkele interessante aanknopingspunten voor kunsthistorici zijn T. E. Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven/Londen, 1985; en J. Brewer, "The most polite age and the most vicious". Attitudes towards culture as a commodity, 1660-1800", in: A. Bermingham en J. Brewer (eds.), *The consumption of culture, 1600-1800*, Londen/New York, 1996, p. 341-361. Een goed begin vanuit sociologisch-historisch oogpunt vormen C. Calhoun (ed.), *Habermas and the public sphere*, Boston, 1992; D. Goodman, "Public sphere and private life: toward a synthesis of current historiographical approaches to the Old Regime", *History and theory*, 31, 1992, p. 1-20.
17. H. Mah, "Phantasies of the Public Sphere: Rethinking the Habermas of historians", *Journal of Modern History*, 72, 2000, p. 164.
18. Mah, "Phantasies of the Public Sphere", p. 153-182.
19. Mah, "Phantasies of the Public Sphere", p. 168.
20. Ook Michael Warner heeft de publieke sfeer in zijn veelbesproken boek *Publics and counterpublics* beschreven als een fictie die een eigen realiteit creëert. De kwestie is dat mensen als publieke personen gaan handelen vanaf het ogenblik waarop ze elkaar aanspreken als vertegenwoordigers van een publieke sfeer. Een publiek bestaat enkel in en dankzij een proces van verbeelding, doorheen een soort opvoering, en houdt tegelijk processen van onderhandeling in.
21. Lees onder meer D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: post-colonial thought and historical difference*, Princeton: University Press, 2000.
22. Dirlik, "Modernity as history", p. 21.
23. Nog volgens Dirlik fungeert culturele diversiteit precies "as the motor force in the universalizing of institutional structures fundamental to its functioning, as well as of the technologies and values of development, production and consumption." Dirlik, "Modernity as history", p. 20.
24. D. Chakrabarty, "Postcoloniality and the artifice of history: who speaks for 'Indian' pasts?" *Representations*, 37, 1992, p. 1-26; zie ook: Chakrabarty, *Provincializing Europe*, p. 27-46.
25. Cfr. A. Badiou, *L'Être et l'événement*, Parijs: Seuil, 1988 ; A. Badiou, *Abrégé de métapolitique*, Parijs: Seuil, 1998 ; A. Badiou, *Le siècle*, Parijs: Seuil, 2002.
26. Vgl. C. Pickstock, "The mediaeval origins of civil society", in P. Joyce (ed.), *The social in question, New bearings in history and the social sciences*, Londen/New York, 2002.
27. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Parijs: La Découverte/Poche, 1997.
28. Zie voor verdere bibliografische verwijzingen De Belder, "Verwantschappen", p. 154-159.