

woestijnlandschap van Chicago na een globale oorlog. Žižek wijst erop dat de catastrofe van 11 september op een of andere manier al in onze fantasie bestond: getuige daarvan de vele rampenfilms (*Independence Day*) en de media-

De theatraliteit als een samengaan van spektakel en sentiment is een instrument van de macht en de markt.

aandacht voor terroristische aanslagen: 'this threat was also obviously libidinally invested'. Ook Baudrillard wijst op een dergelijke libidineuze investering. Wat een analyse van 11 september voor ons zo moeilijk maakt is de 'diepe en niet uit te spreken (inavouable: niet te bekennen) medeplichtigheid' die ons ermee verbindt. Baudrillard drukt het even simpel als brutaal uit: 'c'est eux qui l'ont fait, mais c'est nous qui l'avons voulu'.⁴ Zij hebben het gedaan, maar wij hebben het gewild. 'Wij' en 'zij' zijn communicerende vaten, maar dat verbijsterende en troeblerende inzicht wordt verhuld achter eenvoudige metafysische (goed vs. kwaad) en politieke (vrije wereld vs. terreur) tweedelingen. Voor Žižek ligt het symbolische van de aanslag op de WTC-torens niet in het feit dat zij staan voor het centrum van het kapitalisme, maar voor het centrum van het virtuele kapitalisme, van de financiële speculatie die losgekoppeld is van de sfeer van de materiële productie. De tweedeling loopt niet tussen goed en kwaad, tussen democratie en terrorisme, maar tussen de gedigitaliseerde Eerste Wereld en de woestijnen van de Derde Wereld (armoede, uitbuiting, vernedering). We weigeren de ruïne en de woestijnen te zien achter de beschaving die we hebben gebouwd. Walter Benjamin stelde al dat ieder monument van de beschaving ook een monument van de barbarij is. We moeten alleen lang genoeg naar de realiteit kijken.

Radicale middelmatigheid

'How long do you think you can sustain reality?' Het zou een vraag kunnen zijn uit *The Matrix*, maar ze wordt gesteld door een van de acteurs in *TODAYulyses*, een voorstelling van

en door Bojana Cvejić en Jan Ritsema.⁵ Op het volledig kale toneel staan twee mensen, Cvejić en Ritsema zelf. Bij aanvang zitten beiden in het publiek op de eerste rij en beginnen vanop hun stoel aan een gesprek. Van daar is het maar een kleine stap naar het toneel, die bijna organisch genomen wordt: opstaan en zich losmaken van de groep om de toeschouwers toe te spreken. Nauwelijks vermeldenswaardige handelingen die in de meeste voorstellingen niet eens meer getoond worden. Toch constitueren ook zij op hun beurt een 'oerscène'. De oerscène van wat theater sinds de Grieken voor ons is: zich losmaken van de groep (de gemeenschap), de open ruimte van het toneel betreden en als eenling het woord nemen. De voorstelling laat twee sprekers aan het woord: een jonge vrouw en een wat oudere man. Twee stemmen, twee lichamen die zich proberen te positioneren zonder eigenlijk een duidelijke positie in te nemen. Ze reageren op elkaar, ze zijn het oneens, maar een echte discussie (echt conflict, echt drama) ontstaat er niet. Het gaat niet om het bevechten en weerleggen van elkaars standpunten. Het gaat misschien zelfs niet eens over het innemen van standpunten. Het gaat er veel meer om de fundamenteën (of de ruïnes) van het eigen denken te onderkennen en te bevragen: 'why do I want to think that I can think differently/ that I can think/ why, how can I change the system disc'.⁶ De digitale metafoor is in het licht van de impact van de technologie op ons denken veel meer dan louter een metafoor. Het is het beeld van hoe wij aan de megacomputer van informatie en communicatietechnologie verbonden zijn. In *TODAYulyses* wordt de consequentie van dat beeld getrokken: 'he is overlit and x-rayed by the world/ pierced through and not being able to prevent it/ because he is no longer able to/ produce borders of his own being/ he can't hold a mirror in front of him/ he is only an absorbing screen, a turning disc'.⁷ De volledige transparantie tussen subject en de wereld is hier een feit, maar ten koste van welke prijs? De 'scène', de 'ruïne' en de 'disc' fungeren hier als drie dispositieven waarvan de onderlinge betrokkenheid de horizon van ons doen en denken bepalen.

Is de vraag naar de organisatie en de functie van de scène, de encenering, het verschijnen, het theatrale en het spectaculaire, met andere woorden de vraag naar de publieke ruimte als podium, de openbaarheid, de informatisering en visualisering, kortom de vraag naar de

media, niet de meest cruciale vraag die we ons op dit ogenblik kunnen en moeten stellen? En tegelijk de vraag die al niet meer te beantwoorden is? Volgens de filosoof Henk Oosterling worden we – en dat 'we' moet nog duidelijker omschreven worden – gekenmerkt door een 'radicale middelmatigheid': het is de maat van de middelen die ons bestaan bepaalt. De middelen, de media (van auto tot gsm, van magnetron tot CNN, van chipkaart tot cyberspace, van biotechnologie tot intelligente wapens) zijn het 'milieu' geworden waarin we bestaan: 'Als het medium milieu is geworden, is de vraag of een medium goed of slecht is, niet meer te beantwoorden'.⁸ Een zuivere kritiek op onze 'mediamieke conditie' is niet langer mogelijk omdat de criticus voor zijn kritiek niet anders kan dan gebruik maken van de bekritiseerde media: welke cultuurcriticus kan nog zonder televisie, pc en internet zijn kritiek formuleren? Volgens Oosterling is alleen een 'hypokritiek' mogelijk: 'een kritiek die zichzelf ondermijnt in het besef dat ze even noodzakelijk als onmogelijk is'.⁹ De Japanse filosoof Nishida gebruikt ergens het beeld van de schipbreukeling die op open zee het vlot in elkaar zet waarmee hij voorlopig de zee zal bevaren. Die voorlopigheid, die kwetsbaarheid en die onmogelijkheid kenmerkt vanaf nu het (hypo-)kritische denken. We weten niet meer wat het betekent om met droge kleren te werken, door-drenkt als we zijn van onze tijd, onze realiteit.

'How long do you think you can sustain reality?' Het kale toneel, de afwezigheid van plot of dramatische vertelling, de weigering van de acteurs om personages te incarneren, de alledaagse spreektoon, etc. duwen deze voorstelling gewild en onherroepelijk naar de rand van wat theater is. Oerscène en tegelijk limiet. De semioticus Charles Peirce definieerde een teken als 'iets dat voor iemand iets anders vervangt' en geeft daarmee een kernachtige omschrijving van wat we eeuwenlang theater hebben genoemd: een acteur incarneert een personage

In onze fascinatie voor het sentimentele en het spectaculaire zijn wij, westerlingen, geïntoxiceerd door het christendom: het verhaal van lijden, dood en verrijzenis.