

Het engagement van het woord

Paul Kuypers

Deze beschouwing zoekt een antwoord op de vraag of het theater 'een factor van belang' is in de Nederlandse cultuur. Die vraag is moeilijk te beantwoorden. Zij vindt geen steun in wetenschappelijk onderzoek en de vraagsteller is dus aangewezen op persoonlijke indrukken en observaties. Zoals de vraag hier geformuleerd is (theater als factor van belang?), is zij ook te onbepaald om haar met vrucht te bestuderen. Zij moet nader worden gepreciseerd. Wat hier beoogd wordt is niet een onderzoek naar het economisch of maatschappelijk rendement van het theater, maar een reflectie op de vraag of het theater invloed heeft op de denkwijzen die bepalend zijn voor het individuele en collectieve bestaan: of het een rol speelt in het gedachtegoed van de samenleving en of het herkenbaar is in de uitspraken van de politieke en maatschappelijke instituties.

Die vragen zijn betrekkelijk nieuw. Zij worden eigenlijk pas gesteld sinds de zeventiger jaren, toen het theater zich voor het eerst als een speler op de maatschappelijke scène presenteerde. Vóór die tijd behoorde het tot het domein van de burgerlijke klasse, waardoor het gevrijwaard was van een appèl aan zijn sociale functie. Parallel met de contereende studenten hebben de opstandige acteurs van de jaren zeventig het theater onttrokken aan het gezag van de 'vaders' (de gevestigde toneelleiders). Een deel van hen heeft zijn pijlen ook gericht op de bourgeoisie en het kapitalisme en gekozen voor een politieke theaterpraktijk. Die keuze was ook gericht op een sociale doorbraak, op een positionering van het theater in de emancipatoire beweging voor een andere wereld, voor de bevrijding van het volk en de werkende klasse.

De strijd tegen de autoriteiten heeft succes gehad. De oude elite heeft plaats gemaakt voor een nieuwe lichte van toneelmakers en toneelleiders. Daardoor ontstond ruimte voor experiment en vernieuwing, voor nieuwe vormen, voor andere thema's en voor een andere dramaturgie.

In artistiek opzicht werden de grenzen verlegd, maar als sociaal-politiek project werd de vernieuwing een mislukking. De oude bourgeoisie voelde zich niet thuis op de experimentele scène en de nieuwe doelgroepen wisten er zich evenmin een plaats te verwerven. Een tijd lang werden zij geraakt door het politieke theater, maar toen dat zijn plaats in het theaterlandschap verloor, bleven zij ontheemd achter. Het theater is voor hen een vreemde wereld gebleven, waar zij geen toegang toe hebben. De artistieke doorbraak bracht daarin geen verandering. In sociologisch opzicht bleef het theater een reservaat, een domein met onzichtbare maar doeltreffende markeringen. Het wegblijven van de sociale klasse die het theater als haar eigen cultureel kapitaal (cfr. Bourdieu) beschouwde, heeft niet geleid tot een verandering van de sociale topologie van het theater. Het beeld van de burgerlijke hegemonie is vermoedelijk wat vervaagd, maar het hermetisme is er niet minder op geworden. In het spectrum van de publieke culturele voorzieningen, bevindt het theater zich aan de rand. Het wordt niet herkend, het geeft een indruk van ontoegankelijkheid en het vindt moeilijk zijn plaats in de huidige beeldcultuur. In zijn post-revolutionaire staat biedt het theater te weinig distinctie om zich te laten toe-eigenen door bepaalde sociale klassen. En het is kennelijk ook niet bij machte om 'voorstellingen te produceren

waarmee een collectiviteit zich kan identificeren.' (Frank Vande Veire)

De revolte neemt – en verliest – het woord

De revolte van de jaren zestig was een revolte van het woord, van het symbolische woord. Michel de Certeau heeft dat het scherpst onder woorden gebracht. Volgens hem is Mei 68 een explosie van het symbolisch spreken. De oude woorden krijgen een nieuwe lading, en daardoor ook een nieuwe status. De onderdrukten (dat waren niet alleen de proletariërs, maar ook jongeren, studenten) bevechten hun waardigheid door zich de taal van de overheersers (de patroons, de ouders, de universiteitsbestuurders) toe te eigenen en ze een andere metaforische betekenis te geven. Het gewicht van deze revolte komt tot uiting in de uitspraak van de Certeau, die later door Edgar Faure en Georges Pompidou wordt geciteerd: *'En mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789'*.

Vermoedelijk is die drang om het woord te nemen ook de inspiratie geweest voor de revolte in de wereld van het theater. Zij vormde in ieder geval de basis van het politieke theater. Daar werd de symboliek van het woord op een specifieke manier ingevuld met – laten we maar zeggen – een marxistisch jargon. Dat jargon was in het theater onbekend. Het verscheen op het toneel in verschillende varianten, van een soort agitprop tot een universeel, humanitair socialisme. Het is in Nederland met dat politieke theater uiteindelijk niet goed gegaan. Het verdween zelfs voor de instorting van het reële socialisme en het heeft, voor zover ik kan zien, heel weinig sporen nagelaten. De belangrijkste oorzaak van dat snelle

verdwijnen was de binding van de taal (en van een daarbij horende theaterpraktijk) met een ideologie die toen al haar beste tijd had gehad. De symboliek van het woord wordt trouwens per definitie gecorrumpert, wanneer het woord als drager van een ideologie wordt gebruikt. Anderzijds komt de creativiteit van een artistieke praktijk in de knel, als die praktijk zich moet voegen naar de schematismen van een ideologisch model.

De rebel wordt narcist

Het is bijzonder moeilijk om na te gaan of die revolutie van het woord buiten het politieke theater nog andere implicaties heeft gehad. Men kan voorzichtig stellen, dat zij in Nederland verbonden is geraakt met vormen van subjectivering, die in de wereld van het theater vooral gericht zijn op de exploratie van de psychische binnenwereld (de wereld van de persoonlijke motieven, de psychologische mechanismen, de individuele identiteiten). Buiten het toneel is er sprake van een vergelijkbare oriëntatie, het loskomen van een plichtmoraal, het diffuus worden van collectieve normen, het centraal stellen van het gevoel (gewoon jezelf zijn); in psychologische termen: een wijd verbreid narcisme en een overwicht van een imaginair zelfbeeld. Tot voor kort werd deze ontwikkeling in positieve termen als bevrijding van het individu gezien. Maar de laatste tijd begint men oog te krijgen voor de tegenkant. De emotionele bevrijding van de Nederlandse burger roept bijvoorbeeld de vraag op of die niet ten koste gegaan is van zijn intellectuele ontwikkeling (NRC Handelsblad van 6 september 2003: 'Wordt Nederland dommer?'), zijn socialisatie, zijn politieke en sociale competentie en zijn gevoel voor normen en waarden. Het merkwaardige van die discussie is dat zij overwegend in morele en economische termen (het falen van onze kenniseconomie) wordt gevoerd en niet in termen van cultuur. De afwezigheid van de wetenschappelijke onderzoekers van de mens en zijn cultuur in de discussie is opmerkelijk. Voor zover zij het woord nemen is dat bijna altijd binnen het raster van een thematiek die door de politiek of de media wordt geformuleerd. Een van de schaarse uitzonderingen is de psychoanalyticus Antoine Mooij, die in een recent boek, *Psychoanalytisch gedachtegoed*, (ook van belang voor een reflectie op de huidige theaterpraktijk) een scherpzinnige analyse maakt van de gevolgen van een narcistische beeldcultuur voor het individu en de samenleving.

**IN HET SPECTRUM VAN
DE PUBLIEKE CULTURELE
VOORZIENINGEN,
BEVINDT HET THEATER
ZICH AAN DE RAND.
HET WORDT NIET HERKEND,
HET GEEFT EEN INDRUK
VAN ONTOEGANKELIJKHEID
EN HET VINDT MOEILIK
ZIJN PLAATS IN DE HUIDIGE
BEELDCULTUUR.**

...

**DE KRITIEK FUNGEERT
NIET ALS EEN BRUG
NAAR BUITEN;
IN HET BESTE GEVAL
OPEREERT ZIJ ALS EEN
COMMUNICATIEMEDIUM
TUSSEN HET PUBLIEK
EN HET TONEEL,
MAAR DOOR HAAR
MINIMALE ENGAGEMENT
BESTENDIGT ZIJ
HET MAATSCHAPPELIJK
SOLEMENT VAN
HET THEATER.
VAN DE ANDERE KANT
BIEDT HET TONEEL DOOR
ZIJN INTROVERTE
VRIJBLIJVENDHEID
OOK WEINIG RUIMTE VOOR
EEN SUBSTANTIËLE KRITIEK.**

Gevangen tussen 'binnen' en 'buiten'

Wat is de positie van het toneel in deze context; is er überhaupt sprake van een positie? Is het mogelijk om die positie wat nader te omschrijven? Een paar aanduidingen.

Er wordt veel, gevarieerd en interessant toneel gemaakt, dat een wirwar aan tegenstrijdige reflexen laat zien. De eenduidigheid van het maatschappelijk bewustzijn uit de zestiger jaren is verdwenen. Men neemt het woord, maar doet dat niet langer met het retorische gewicht van de Certeau. Na de tocht naar binnen begint er weer een aarzende belangstelling voor 'buiten' te ontstaan. Het toneel heeft echter nauwelijks een basis van waaruit dat 'buiten' kan worden gethematiseerd. Vaak is dat buiten niet meer dan de externalisering van een persoonlijk binnen. Van daaruit is het moeilijk uit te maken, wat maatschappelijk urgent is, waardoor het maatschappelijke toch in het persoonlijke blijft steken. Ook het omgekeerde – de keuze voor een objectieve selectie/observatie van actuele onderwerpen – is vaak ontoereikend, omdat die keuze vaak een artistieke verwerking blokkeert. In die spanning tussen 'binnen' en 'buiten' wreekt zich het isolement waarin het toneel na de revolutie van de zestiger jaren terecht is gekomen. Mijn indruk is dat die revolutie nooit verwerkt is binnen het toneel. Er is ook geen druk van buitenaf geweest om dat te doen. De tucht van de restauratie ontbrak. Dat heeft zeker in de ogen van de buitenwereld geleid tot het ontstaan van een vreemde, introverte binnenwereld die zich gemakkelijk kan onttrekken aan de invloed van de elders geldende economische en maatschappelijke krachten.

Het toneel heeft daardoor de signatuur gekregen van een geïnstitutionaliseerde doorbraak die zich gehandhaafd heeft als een zelf-referentieel systeem. De overheid is de unilaterale garant voor het voortbestaan van dat systeem. Dit is een situatie die in geen enkele andere sector van de kunstwereld wordt aangetroffen. De conserverende rol van de overheid wordt versterkt door een financiering die gericht is op de kwaliteit van individuele instellingen, terwijl het toch voor de hand zou liggen om de overheidsbemoeienis te richten op het systeem/de sector zelf. Wat het toneel betreft was de commissie De Boer de laatste interventie van overheidswege in de richting van de sector, en dan nog alleen voorzover het ging om de spreiding van het voorzieningen-

patroon. Dat was vijftien jaar geleden; sindsdien is er van de overheid niets meer vernomen. De herstructurering van de laatste jaren was volledig het initiatief van de betrokken instellingen zelf.

Het zwakke toneelvertoog

Om terug te keren naar de oproep van Michel de Certeau om het woord te nemen: het toneel doet dat, maar op welke wijze neemt het het woord? Welke woorden gebruikt het, is het in staat tot een hergebruik van bestaande woorden om geldende codes te doorbreken en versleten vocabulaires te vervangen, en vooral: is het in staat in te breken en (om Foucault te citeren) doorbraken te maken in wat gezien en gezegd wordt, om vertogen te ontwikkelen die ruimte maken voor 'het andere, dat wij zijn... voor dat, wat ons onderscheidt van wat we zijn of we geweest zijn'? In die spanning situeert zich ook de relatie tussen de wijze waarop het toneel over zichzelf spreekt en waarop er buiten over het toneel gesproken wordt.

Vertogen maken altijd deel uit van grotere gehelen (ensembles). Foucault noemt ze dispositieven. Kenmerkend voor die ensembles is dat zij heterogene elementen bundelen. Zij vatten de vertogen in de context van instituties, regels, programma's, strategieën, codes, disciplines en vormen van kennis en wetenschap. Zij zijn een antwoord op maatschappelijke behoeften (*urgences*) en zij vormen in hun onderlinge verwevenheid configuraties van macht. Vertogen krijgen pas maatschappelijk gewicht als zij deel uitmaken van zo'n dispositief en ook als zodanig worden erkend.

De zwakke maatschappelijke positie van het toneel berust minder op het feit, dat het toneel als kunstuiting een lage publieke waardering heeft in vergelijking met bijvoorbeeld muziek, literatuur en beeldende kunst, dan wel op het feit dat het geen maatschappelijk dispositief vormt. Het vertoog van het toneel is vooral naar binnen gekeerd, het is zwak en diffuus; het toneel spreekt nauwelijks over zichzelf, het wordt buiten de eigen kring niet verstaan en het wordt van buitenaf ook niet aangesproken. De communicaties van het toneel met de buitenwereld beantwoorden niet aan de eisen die in de moderne maatschappij aan de functionele sectoren worden gesteld waaruit die maatschappij is opgebouwd. In zijn maatschappelijke positionering beweegt het toneel zich nog steeds in premoderne vormen.

**EEN MAATSCHAPPIJ
DIE GEDOMINEERD WORDT
DOOR EEN ALLESOVERHEER-
SENDE BEELDCULTUUR EN
DIE ONDERWORPEN IS AAN
EEN ABSTRACTE CIRCULATIE
VAN GELD, GOEDEREN EN
CULTUREN VOEGT ZICH
NIET NAAR DE OUDE
MARXISTISCHE EN
ANARCHISTISCHE SCHEMA'S,
DIE HET ANALYSEKADER
VAN DE ZESTIGER JAREN
VORMDEN. HET ONTBREKEN
VAN NIEUWE SCHEMA'S
MAAKT ENGAGEMENT
GEMAKKELIJK TOT EEN PUUR
PERSOONLIJKE OPDRACHT.**

...

**VANUIT ZIJN EIGEN
FICTIONALITEIT IS HET VOOR
HET THEATER MOEILIK OM
ZICH AAN DE FANTASMA'S
VAN DE HUIDIGE BEELDCUL-
TUUR TE ONTTREKKEN EN
EEN EIGEN VORMTAAAL TE
ONTWIKKELEN. HETZELFDE
GELDT VOOR DE POLITIEK.
OOK DAAR IS DE VERLEIDING
GROOT OM ZICH TEVREDEN TE
STELLEN MET DE THEATRALE
BEWERKING VAN
DE IMAGINAIRE VERSCHIJ-
NINGSVORMEN VAN DE POLI-
TIEK EN DE VEEL MOEILIKERE
SYMBOLISCHE ORDE VAN HET
POLITIEKE TE MIJDEN.**

Maatschappelijke erkenning van een vertoog is alleen mogelijk als er sprake is van een geleiding van dat vertoog langs intermediaire kaders, zoals de wetenschap, de kritiek, de media, de markt. In de sector van het toneel ontbreken die kaders of zijn zij slechts minimaal ontwikkeld, zoals het geval is met de theaterkritiek.

Het is onduidelijk op welke maatschappelijke urgenties het toneelvertoog een antwoord is. In de sector zelf bestaat onrust daarover. Men heeft het gevoel dat het toneel zijn maatschappelijke relevantie aan het verliezen is. Er is een roep om een nieuw politiek engagement. Het toneel staat daarin niet alleen. Ook in de beeldende kunst wordt gepleit voor sociaal engagement (cfr. Anna Tilroe) als reactie tegen formalisering en esthetisering. Het is de vraag of dit appèl zal uitmonden in andere, nieuwe vormen van toneel maken. De referenties aan de zestiger jaren zouden tot voorzichtigheid moeten manen. De relatie tussen esthetische en politiek-maatschappelijke praktijk is op dit moment veel ingewikkelder dan de wijze waarop de antagonismen tussen kunst en politiek destijds werden geformuleerd.

Kritiek van de theaterkritiek

Zoals we reeds aangaven, zijn de intermediaire kaders die de maatschappelijke erkenning van het toneelvertoog zouden moeten schragen – zoals de kritiek – ondermaats ontwikkeld. Het toneel is daardoor een beperkt systeem, een smalle, weinig gevarieerde biotoop. Het deficiënte optreden van de kritiek is een rem op de reflectie. De esthetische ervaring ziet zichzelf niet terug in de spiegel die de kritiek haar voorhoudt. Daardoor blijft het toneel gevangen in zijn eigen interne beweging en wordt het niet tegen het licht gehouden van een onderzoek naar de mysterieuze waarheid van zijn bestaan. Het hedendaags toneel heeft eigenlijk behoefte aan een kritiek die die waarheid op het spoor tracht te komen, een kritiek die verder reikt dan de vorm of de persoonlijke emotie van de persoon van de criticus. Maar een dergelijke kritiek, die in de romantiek de kern van het denken over de kunst vormde, heeft plaats gemaakt voor het modieuze onderdeel, dat zelden in staat is om het 'artistieke product' in een bredere beschouwelijke context te plaatsen. Daartoe zou de kritiek zich moeten positioneren in het hart van de artistieke productie. Dat doet zij echter niet.

Zij blijft op afstand en kijkt met een benauwde blik naar wat zich op de scène afspeelt. Het publiek, de krantenconsument is haar referentiepunt, niet het artistieke proces. De codes van de moderne publiciteit maken het haar onmogelijk om deel uit te maken van dat proces. Kennis en eruditie zijn voor de criticus niet de beste antecedenten voor een passende vervulling van zijn taak. De criticus is de dienaar van de krant en van het publiek. In de redactionele equipage is zijn positie even marginaal als die van het theater in de maatschappij. In die zin zijn die twee posities elkaars machteloze spiegelbeeld. De kritiek fungeert niet als een brug naar buiten; in het beste geval opereert zij als een communicatiemedium tussen het publiek en het toneel, maar door haar minimale engagement bestendigt zij het maatschappelijk isolement van het theater. Van de andere kant biedt het toneel door zijn introverte vrijblijvendheid ook weinig ruimte voor een substantiële kritiek. Die verlamme topologie is alleen te doorbreken wanneer zowel het toneel als de kritiek beseffen dat aanspraken op artistieke geldigheid en maatschappelijke erkenning hun grond uiteindelijk vinden in de intrinsieke kwaliteit van een gelouterd oordeel en een kritische reflexiviteit.

Geïstitutionaliseerde marginaliteit

De amplitude van de individuele toneelmaker wordt bepaald door de grenzen van het bestaande dispositief. Toneelmakers zijn vrij om eigen keuzen te maken, maar zij kunnen zich niet onttrekken aan de rationaliteit van het dispositief. Dat manifesteert zich in bepalingen, procedures, maatschappelijke determinaties die de materiële bewegingsruimte markeren en aan de andere kant door wat men met een eigenlijk onjuiste term 'ideologische limieten' zou kunnen noemen. Bepalend voor het Nederlands toneel is in dit opzicht de typering van dat toneel als 'geïstitutionaliseerde marginaliteit'. Sinds de Actie Tomaat heeft het Nederlands toneel gekozen voor het experiment als een onontkoombare imperatief. Het lijkt alsof die imperatief alleen betrekking heeft op de artistieke vorm, maar in feite manifesteert hij zich ook in een sluitende zelfreferentialiteit van het hele artistieke proces. In organisatorische en beleidsmatige zin vertaalt dit zich in introspectie en zelfregulering. De impasse wordt daarmee compleet gemaakt. Men kan niet

blijven kiezen voor een officieel gesanctioneerde marginaliteit. De sector zou ermee gediend zijn als de uniformiserende ideologie van de marginaliteit doorbroken werd. Als ik Marianne Van Kerkhoven mag geloven (en dat doe ik, want ze heeft een prachtig boek geschreven over het theater in Vlaanderen: *Van het kijken en van het schrijven*) dan heeft men over de grens een praktijk ontwikkeld waarin ambivalentie, meerduideligheid, dubbeling en ontdubbeling de toon aangeven en elke vorm van rigiditeit ontwrichten. Uit datzelfde boek kunnen we nog iets anders leren, namelijk dat theaterpraktijk en theaterbestel ook in artistieke zin altijd geplaatst moeten worden in een sociaal-culturele, voor mijn part sociaal-politieke context. Voor het Nederlandse toneel is die context minder duidelijk dan voor het Vlaamse toneel. Wij hebben hier altijd geleefd van een vaag (doch zwaar Hollands aangezet) universalisme. Het lijkt me niet uitgesloten, dat het Vlaamse regionalisme in zijn huidige ontwikkeling een substantiëlere grondslag biedt voor een werkelijk universalisme dan onze drassige affiliatie met de grote wereld.

Het Nederlandse toneel is vermoedelijk op te weinig weerstand gestuit. De corporatistische symmetrie tussen de overheid en het toneel fungeerde als een beschermende koepel. Werkelijk gesaneerd is er nooit. De sector zelf heeft zijn eigen verplaatsingen geregeld. Deze premoderne configuratie heeft als een elastische structuur bestaande praktijken en posities intact gehouden, maar de sector heeft daarvoor wel de prijs van een durend maatschappelijk isolement moeten betalen.

Wat te doen?

Deze beschouwing is een analyse, een onderzoek naar de tekorten en de impasses in de theatrale situatie. Zij heeft het karakter van een cartografie van het theaterlandschap en tegelijkertijd is zij ook het raster waarop de structuur van dat landschap kan worden afgedrukt. Dat raster is vaag en onduidelijk. Het vertoont overal witte plekken. Het moet worden uitgewerkt. Het werk van denkers als Foucault en de Certeau biedt daarvoor interessante aanknopingspunten. Mijn eerste aanbeveling is derhalve om het theatrale landschap verder in kaart te brengen en een begrippelijk kader te ontwikkelen dat de artistieke praktijk kan verhelderen en een plaats kan geven in het (post)moderne bewustzijn en in de fictionaliteit van de hui-

dige cultuur. Mijn tweede aanbeveling is een oproep aan het theater om zich te onttrekken aan de valse magie van de staat als hoeder van kunst en cultuur. Het theater vertrouwt te weinig op zijn eigen kracht en verlaat zich te veel op het structurerend ingrijpen van de overheid. Het ziet zichzelf niet als deel van een groter systeem en het sluit zich op in een exclusieve binding met de overheid. Het doorbreken van die ban is in de eerste plaats een kwestie van bewustzijn. Het kan niet worden afgedwongen door een wilsbesluit of door een politieke actie. Het is afhankelijk van de overtuiging van theatermakers dat hun artistieke praktijk deel uitmaakt van een breder krachtveld en daarin de condities vindt om haar artistieke en maatschappelijke positie te bepalen. In haar boek wijst Marianne Van Kerkhoven erop dat het werk zijn eigen structuren moet bepalen en zich niet afhankelijk dient te maken van de orderingsprincipes van de overheid. De stelling, dat 'het artistieke zijn eigen werkstructuren bepaalt' kan nog iets verder doorgetrokken worden. Het artistieke is ook bepalend voor de grotere bestuurlijke ordeningen, maar het kan dat alleen zijn wanneer het zichzelf situeert in een breder spectrum van artistiek handelen en in een reflexieve relatie met andere maatschappelijke systemen.

In de sector van het theater daagt het besef van het bestaan van die bredere context. Vooralsnog is men echter geneigd zijn kaarten te zetten op de organisatorische verdichting van de sector. Het motto is hier zelfregulering. Dit kan een aanzet zijn voor meer onafhankelijkheid, maar die aanzet is nogal smal, politiek riskant en te weinig doordacht vanuit de artistieke praktijk. Zelfregulering in een gedifferentieerd systeem als het theater heeft maar een bescheiden reikwijdte. Zij wordt bovendien beperkt door de onvolgroeide, premoderne structuur van het theatersysteem en kan alleen bestaan in een contingente betrokkenheid op andere processen en systemen.

In de kringen van het theater wordt er naast het streven naar zelfregulering nog een andere poging gedaan om het isolement te doorbreken, door het zoeken naar een nieuw politiek en maatschappelijk engagement. Het ligt voor de hand de behoefte aan engagement te zien als een reactie op het toenemende geweld en het onrecht in de wereld en het introverte onvermogen van het theater om zich met de politieke en maatschappelijke

vraagstukken bezig te houden. In die zin is het verheugend dat toneelmakers de scène willen bevrijden van de eenzijdige aandacht voor de roerselen van de ziel en de psychische bekommernissen van het individu. Het is alleen de vraag of de roep om een geëngageerde stijl van theater maken het toneel van die erfenis uit de achter ons liggende jaren zal verlossen. Engagement is een belast begrip. Het draagt de sporen van de zestiger jaren. In de laatste decennia van de vorige eeuw is het in de vergeetelheid geraakt; het paste niet in de euforie van de vooruitgang. En het is nog maar de vraag of het zich laat oproepen nu het economische tij aan het keren is. Het engagement van de culturele revolutie kan niet los gedacht worden van de ideologie uit die periode. Het verwijst naar een maatschappij-analyse die niet meer past in de huidige maatschappelijke verhoudingen. Een maatschappij die gedomineerd wordt door een allesoverheersende beeldcultuur en die onderworpen is aan een abstracte circulatie van geld, goederen en culturen voegt zich niet naar de oude marxistische en anarchistische schema's, die het analysekader van de zestiger jaren vormden. Het ontbreken van nieuwe schema's maakt engagement gemakkelijk tot een puur persoonlijke opdracht. Er is geen ideologie die houvast biedt, noch een utopie die de grenzen van de toekomst openlegt. Engagement is derhalve een zaak van de individuele makers; van hen wordt gevraagd om op eigen kracht in hun artistieke praktijk de verbinding met het politieke en het sociale te leggen. Dat is een opgave die verder reikt dan het thematiseren van politieke of maatschappelijke onderwerpen. Om de werkelijkheid te raken moet die opgave bij de acteurs zelf beginnen op het punt waar de cultuur de verbinding met het persoonlijke is aangegaan, waar het sociale zich in het 'binnenste' van het subject heeft genesteld. Het toneel heeft ervaring met het ontrafelen van dergelijke verbanden. In het psychologisierende theater hield men zich bezig met de vaak gruwelijke gevolgen van afkomst, opvoeding en socialisatie voor het individu. Ook daar ging het om onderzoek naar de ontwrichtende wisselwerking tussen de macht van de cultuur en de vermogens van het subject. De roep om maatschappelijk engagement doelt op hetzelfde mechanisme, hij reikt alleen verder dan de conflicten in het micro-organisme van het paar, het gezin en de familie. In die zin raakt zij de traditie van de Griekse klassieken, waarin de kleine familiegeheimen

altijd geplaatst worden in de grotere kosmos van de wereld van de goden en van de menselijke gemeenschap. In de hedendaagse maatschappij is het veel moeilijker om de integraliteit van deze verbanden na te streven. Wij leven in een maatschappij die opgedeeld is in relatief autonome systemen, die met elkaar ondoorzichtige, uiterst complexe betrekkingen onderhouden. Het negeren van die complexiteit leidt tot het soort simplificaties dat men geregeld kan aantreffen in producties die als politiek theater worden gepresenteerd. Het politiek toneel uit de zeventiger jaren leed aan hetzelfde euvel. Het was te grof, te algemeen, te ideologisch. Het maakte gebruik van verouderde schema's en slaagde er niet in een nog onbestemde werkelijkheid, op de grenzen van een industriële en een post-industriële maatschappij in de vormtaal van een theater dramaturgie te vertalen. In zijn opvatting van het subject (de maker en de toeschouwer) lijdt het aan een hardnekkig optimisme van de wil. De uitspraak dat 'het persoonlijke politiek is' is de expressie van dit voluntarisme. Het miskent de zwaarte van de sociale en politieke structuren en het ziet het subject als een oorspronkelijke, ongedeelde eenheid die over het vermogen beschikt het hoofd te bieden aan wat Adorno een *verwaltete Welt* noemt. Het moderne subject beantwoordt echter niet aan dit beeld. In de ogen van iemand als Lacan is het subject niet een eenheid, maar een tekort; een wezen dat vervreemd en gebroken is en dat nooit met zichzelf samenvalt. Voor Foucault bestaat het subject eigenlijk niet, het is niet meer dan de contingente verschijningsvorm in een voortdurend proces van subjectivering. Wat Foucault over dat proces zegt is ook voor het theater van belang. Subjectiveringsprocessen spelen zich volgens hem altijd af in een maatschappelijk krachtveld. En het gaat erom daarin de modaliteiten te ontdekken, die bestand zijn tegen de macht en die als nieuwe bestaansvormen (*possibilités de vie*) kunnen fungeren. Dat zou de kern kunnen zijn van een geactualiseerd engagement. In de Foucaultiaanse subjectopvatting wordt dat engagement losgemaakt van de vrijblijvendheid van een ideologisch statement. In de artistieke praktijk zal het zich minder toespitsen op themakeuze dan op vormtaal en iconografie. In een door beelden en media gedomineerde wereld liggen hier tal van valstrikken. Vanuit zijn eigen fictionaliteit is het voor het theater moeilijk om zich aan de fantasmas van de huidige beeldcultuur te onttrekken

en een eigen vormtaal te ontwikkelen. Hetzelfde geldt voor de politiek. Ook daar is de verleiding groot om zich tevreden te stellen met de theatrale bewerking van de imaginaire verschijningsvormen van de politiek en de veel moeilijkere symbolische orde van het politieke (cfr. Lefort) te mijden. Wanneer het theater voor die verleiding bezwijkt, schaart het zich bij de geleerden van wat Martin Walser de *Meinungsdienst* noemt. Wat Walser in dit verband over literatuur zegt, geldt ook voor het theater. '*Brauchbarkeit* (maatschappelijk nut, maatschappelijke betrokkenheid n.v.d.a.) *kann nicht angestrebt und nicht bedient werden, sie ergibt sich in der unschuldig schönsten Zusammenarbeit der Welt: das ist die zwischen Autor und Leser*', of in dit geval tussen acteur en toeschouwer.

1. Aktie Toots: de Nederlandse theaterrevolte die begon in 1969 toen toneelschoolstudenten met tomaten smeten naar de acteurs van de Nederlandse Comedie op de scène van de Amsterdamse Stadsschouwburg, om hun onvrede met het oubollige burgerlijke theater kracht bij te zetten.

Literatuurverwijzingen

- François Dosse, Michel de Certeau. *Le marcheur blessé*, La Découverte, Paris 2002
- Antoine Mooij, *Psychoanalytisch gedachtegoed*, Boom, Amsterdam 2002
- Michel Foucault, *Le souci de soi (Histoire de la sexualité, III)*, Gallimard, Paris 1984
- Claude Lefort, *Het democratisch tekort*, Boom, Meppel/Amsterdam 1992
- Martin Walser, *Ich vertraue, Querfeldein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000
- Marianne Van Kerkhoven, *Van het kijken en van het schrijven*, Van Halewyck, Leuven 2002