

De geëmancipeerde toeschouwer

Dit boek dankt zijn ontstaan aan het verzoek dat ik enkele jaren geleden kreeg om op een kunstacademie een lezing te geven, als opmaat voor een gedachtewisseling over de toeschouwer op basis van ideeën die ik heb ontwikkeld in mijn boek *De onwetende meester*.¹ Aanvankelijk wekte dit voorstel enige verbazing bij mij. *De onwetende meester* is een uiteenzetting van de excentrieke theorie en het bijzondere leven van Joseph Jacotot die aan het begin van de negentiende eeuw een schandaal veroorzaakte door te stellen dat een onwetende iets wat hij zelf niet weet aan een andere onwetende kan leren, door te verkondigen dat alle intelligenties gelijk zijn en door intellectuele emancipatie af te zetten tegen volksonderwijs. Zijn ideeën waren in het midden van de negentiende eeuw al in vergetelheid geraakt. Ik meende dat het goed zou zijn om ze in de jaren 1980 nieuw leven in te blazen en de steen van intellectuele gelijkheid te werpen in de vijver van debatten over de doelmatigheid van het openbare onderwijs. Maar hoe bruikbaar is in het kader van de actuele reflectie op kunst, het denken van een man wiens artistieke wereld kan worden verzinnebeeld door de namen Demosthenes, Racine en Poussin?

Bij nadere beschouwing werd mij echter duidelijk dat het ontbreken van iedere manifeste relatie tussen het denken van de intellectuele emancipatie en het vraagstuk van de tegenwoordige toeschouwer ook een kans was. Het zou een aanleiding kunnen zijn om radicaal af te wijken van de theoretische en politieke vooronderstellingen die nog steeds de essentie uitmaken van het debat over theater, uitvoeringspraktijk en toeschouwer,

¹ De uitnodiging om op 20 augustus 2004 de vijfde Internationale Sommerakademie in Frankfurt te openen kreeg ik van de Zweedse performancekunstenaar en choreograaf Mårten Spångberg. Jacques Rancière, *De onwetende meester. Vijf lessen over intellectuele emancipatie*, vert. en inl. Jan Masschelein. Leuven/Voorburg: Acco, 2007.

zelfs in zijn postmoderne vorm. Maar om die relatie aan het licht te brengen en betekenis te geven, moest een reconstructie worden gemaakt van het netwerk van vooronderstellingen die het vraagstuk van de toeschouwer in het middelpunt van de discussie over de relaties tussen kunst en politiek plaatsen. Het was daarom zaak een globaal beeld te schetsen van het model van de rationaliteit waarop wij gewend zijn ons oordeel over de politieke implicaties van het theater als schouwspel te baseren. Ik gebruik deze uitdrukking hier als verzamelbegrip voor alle vormen van schouwspel – dramatische handeling, dans, performance, mime, enzovoort – die handelende lichamen tonen voor een verzameld publiek.

De talrijke kritieken waartoe het toneel in de loop van zijn lange geschiedenis aanleiding heeft gegeven, kunnen in feite worden teruggebracht tot een essentiële formule die ik de paradox van de toeschouwer zal noemen. Een paradox die wellicht fundamenteler is dan de beroemde paradox van de toneelspeler en die eenvoudig onder woorden is te brengen: er is geen theater zonder toeschouwer (al is het die ene, verborgen toeschouwer, zoals in de fictieve voorstelling van *Le fils naturel* die de aanleiding vormt voor *Entretiens sur le Fils naturel* van Diderot). Maar, zeggen de aanklagers, het is een slechte zaak om toeschouwer te zijn, en wel om twee redenen. In de eerste plaats is kijken het tegendeel van weten. De toeschouwer bevindt zich tegenover een schijnwereld zonder iets te weten over het productieproces van die schijnwereld of de werkelijkheid die erachter schuilgaat. Ten tweede, het is het tegendeel van handelen. De toeschouwer blijft roerloos en passief op zijn plaats. Wie toeschouwer is, doet afstand van zowel het vermogen om te weten als de macht om te handelen.

Deze diagnose opent de weg voor twee verschillende conclusies. De eerste is dat het theater iets is dat absoluut slecht is, een toneel van illusies en passiviteit dat moet worden afgeschaft en vervangen door wat het verbiedt: kennis en handeling, de handeling van het kennen en de handeling die door kennis wordt gestuurd. Dat is de conclusie die ooit door Plato is geformuleerd: het theater is de plaats waar onwetenden worden uitgenodigd

om te kijken naar mensen die lijden. Wat het toneel hun voor-schotelt is het schouwspel van een *pathos*, de manifestatie van een ziekte, de ziekte van verlangen en lijden, dat wil zeggen de verdeling van het zelf die het gevolg is van onwetendheid. Het meest kenmerkende effect van het theater is dat het die ziekte verspreidt door middel van een andere ziekte: die van de blik die betoverd raakt door schaduwen. Het verspreidt de ziekte van onwetendheid waaraan de personages lijden met behulp van een machinerie vol onwetendheid, een optische machine die de blikken went aan illusies en passiviteit. De rechtvaardige gemeenschap is dus de gemeenschap die geen theatrale bemid-deling toelaat en die de maat die haar beheerst direct overbrengt op de levende gedragingen van haar leden.

Dat is de meest logische gevolgtrekking. Toch is het niet de gevolgtrekking die bij de critici van de theatrale mimesis de boventoon voerde. Meestal hielden zij vast aan de premissen en veranderden zij de conclusie. Wie theater zegt, zegt toeschouwer, en van hem beweerden zij dat hij het kwaad was. Dit is het theatermilieu zoals wij het kennen en zoals onze samenleving het naar haar beeld heeft geschapen. Wat we nodig hebben is dus een ander theater, een theater zonder toeschouwers: geen theater voor lege stoelen, maar een theater waarin de passie-ve optische relatie die besloten ligt in het woord toeschouwer, onderworpen zou zijn aan een andere relatie die besloten ligt in een ander woord, het woord dat aangeeft wat er op het toneel plaatsvindt, *drama*. Drama betekent handeling. Het theater is de plaats waar een handeling wordt voltrokken door bewegende lichamen tegenover levende lichamen die gemobiliseerd moeten worden. Die laatsten kunnen afstand doen van hun macht. Maar die macht wordt overgenomen en opnieuw geactiveerd door de uitvoering van de eersten, door de intelligentie die de voorstelling construeert en de energie die zij voortbrengt. Op die actieve macht moet een nieuw theater worden gebouwd, of beter gezegd, een theater dat teruggrijpt op zijn oorspronkelijke kracht, zijn ware essentie, waarvan de spektakelstukken die zich theater noemen slechts een verbasterde versie bieden. Er moet een theater zonder toeschouwers komen, dat zijn getuigen

niet langer met beelden verleidt maar hun iets leert, dat hen verandert in actieve deelnemers in plaats van passieve voyeurs.

Deze omwenteling kende twee belangrijke formules met tegenstrijdige principes, die echter in de praktijk en de theorie van het hervormde theater vaak op een hoop zijn gegooid. Volgens de eerste moet de toeschouwer worden losgerukt uit zijn afstomping als toevallige getuige die is gefascineerd door de schijn en bevangen door een empathie die leidt tot identificatie met de personages op het toneel. Men moet hem dus een vreemd, ongebruikelijk schouwspel bieden, een raadsel waarvan hij de betekenis moet zien te achterhalen. Daarmee dwingt men hem de positie van passieve toeschouwer te verruilen voor die van een speurder of wetenschappelijk onderzoeker die verschijnselen observeert en hun oorzaken tracht te achterhalen. Ofwel men legt hem hetzelfde exemplarische dilemma voor als degenen die verwickeld zijn in de beslissingen van de handeling. Zo wordt hij gedwongen een scherper zintuig te ontwikkelen voor het beoordelen van argumenten, de discussie daarover en de keuze waarmee het pleit wordt beslecht.

Volgens de tweede formule is het die rationaliserende afstand zelf die opgeheven moet worden. De toeschouwer moet verbannen worden uit de positie van observator die in alle rust kijkt naar het schouwspel dat hem wordt voorgeschoteld. Hij moet worden verlost van de illusie dat hij zichzelf meester is en zich laten meeslepen in de magische kring van de theatrale handeling, waar hij de voordelige positie van rationele waarnemer verruilt voor die van iemand die over al zijn levensenergie kan beschikken.

Deze fundamentele houdingen worden samengevat in het epische theater van Brecht en in het theater van de wreedheid van Artaud. Volgens de een moet de toeschouwer afstand nemen; volgens de ander moet hij elke afstand opgeven. Volgens de een moet hij een scherpere blik ontwikkelen, volgens de ander moet hij zelfs zijn positie van kijker opgeven. De moderne pogingen tot hervorming van het theater werden voortdurend heen en weer geslingerd tussen deze twee polen van afstandelijk onderzoek en lijfelijke participatie en vermengden soms zelfs hun

principes en effecten. Ze beweerden het theater te transformeren op basis van de diagnose die leidde tot zijn onderdrukking. Het is daarom niet verwonderlijk dat ze niet alleen teruggrepen op de overwegingen van de platoonse kritiek, maar ook op de positieve formule die hij plaatste tegenover het kwaad van het theater. Plato wilde de democratische, onwetende gemeenschap van het theater vervangen door een andere gemeenschap, die neerkomt op een andere opvoering van lichamen. Wat hij ertegenover plaatste, was de choreografische gemeenschap waarin niemand een onbewogen toeschouwer blijft, waarin iedereen moet bewegen op het gemeenschappelijke ritme dat is vastgelegd in overeenstemming met mathematische verhoudingen, ook al moeten onwillige bejaarden eerst dronken gevoerd worden om deel te nemen aan de collectieve dans.

De theaterhervormers hebben de platoonse tegenstelling tussen *chorea* en *theater* opnieuw geformuleerd als tegenstelling tussen de waarheid van het theater en het simulacrum van het schouwspel. Ze hebben van het theater een plaats gemaakt waar het passieve toeschouwerspubliek diende te veranderen in zijn tegendeel: het actieve lichaam van een volk dat zijn vitale principe in daden omzet. In de tekst van de Sommerakademie die mijn lezing aankondigde, werd het als volgt uitgedrukt: 'Het theater is nog steeds de enige plaats waar het publiek als collectief met zichzelf wordt geconfronteerd.' In engere zin wordt in dit citaat uitsluitend een onderscheid gemaakt tussen het collectieve theaterpubliek en de individuele bezoekers van een tentoonstelling of de simpele optelsom van verkochte bioscoopkaartjes. Het is echter duidelijk dat het meer betekent. Het geeft aan dat het 'theater' een exemplarische gemeenschapsvorm is. Het sluit aan bij de idee van de gemeenschap als samenzijn die staat tegenover de afstandelijkheid van de voorstelling. Sinds de Duitse romantiek wordt het denken over theater in verband gebracht met deze idee van de levende groep. Het theater ontpopte zich als een vorm van esthetische inrichting – van zintuiglijk waarneembare inrichting – van de groep. Hiermee bedoelen we de gemeenschap als een manier om een plaats en een tijd te bezetten, als handelend lichaam dat zich afzet tegen

het simpele apparaat van de wetten, een geheel van percepties, gebaren en houdingen dat aan de wetten en politieke instituties voorafgaat en ze vooraf vormt. Het theater werd meer dan elke andere kunst in verband gebracht met de romantische idee van een esthetische revolutie die niet het mechanisme van de staat en de wetten verandert, maar de zintuiglijk waarneembare vormen van de menselijke ervaring. De hervorming van het theater betekende dus het herstel van zijn karakter van bijeenkomst of ceremonie van de gemeenschap. Het theater is een publieke bijeenkomst waar mensen uit het volk bewust worden gemaakt van hun situatie en spreken over hun belangen, zegt Brecht in navolging van Piscator. Het is, zo verklaart Artaud, een reinigingsritueel dat een groep weer laat beschikken over haar eigen energie. Als het theater de levende groep belichaamt die staat tegenover de illusie van de mimesis, is het niet verwonderlijk dat de wens om terug te keren naar de essentie van het theater leunt op de kritiek van het schouwspel of spektakel.

Wat is eigenlijk de essentie van het spektakel volgens Guy Debord? Het is de uitwendigheid. Het spektakel is de heerschappij van het zien en het zien is uiterlijkheid, dat wil zeggen onteigening van het zelf. De ziekte van de mens als toeschouwer kan in een korte formule worden samengevat: 'Hoe meer hij aanschouwt, des te minder leeft hij.'² Ogenscheinlijk is dit een anti-platoonse formule. In feite zijn de theoretische fundamenteën van de kritiek van het spektakel via Marx ontleend aan Feuerbachs kritiek van de religie. Het principe van beide kritieken is te vinden in de romantische visie op de waarheid als iets dat onscheidbaar is. Maar die idee is zelf weer afhankelijk van de platoonse opvatting van mimesis. De 'aanschouwing' die Debord afwijst, is de aanschouwing van de schijn die losstaat van zijn waarheid, het is het spektakel van lijden dat door die scheiding wordt veroorzaakt. 'De *scheiding* is de alfa en de omega van het spektakel.'³ Wat de mens in het spektakel aanschouwt, is de

2 Guy Debord, *De spektakelmaatschappij*, vert. Jaap Kloosterman en René van de Kraats. Amsterdam: De Dolle Hond, 2005, p. 17 (nr. 30).

3 *Ibidem*, p. 14 (nr. 25).

activiteit die hem is ontnomen, het is zijn eigen essentie die hem vreemd is geworden en zich tegen hem keert, en die een collectieve wereld organiseert waarin deze onteigening de werkelijkheid is.

Er is dus geen tegenstrijdigheid tussen de kritiek van het spektakel en het zoeken naar een theater dat teruggrijpt op zijn oorspronkelijke essentie. Het 'goede' theater is het theater dat zijn gescheiden werkelijkheid gebruikt om deze op te heffen. De paradox van de toeschouwer maakt deel uit van de unieke voorziening die de principes van het platoonse verbod op theater in het theater opneemt. Het zijn dus deze principes die we nu opnieuw zouden moeten onderzoeken, of beter gezegd, het is het netwerk van vooronderstellingen, het spel van equivalenties en tegenstellingen waarop deze principes steunen: equivalentie van theaterpubliek en gemeenschap, van blik en passiviteit, van uitwendigheid en scheiding, van bemiddeling en simulacrum; tegenstelling tussen collectief en individu, beeld en levende werkelijkheid, activiteit en passiviteit, zelfbewustzijn en vervreemding.

Dit spel van equivalenties en tegenstellingen neemt in feite de vorm aan van een nogal ingewikkelde dramaturgie van zonde en verlossing. Het theater erkent zelf dat het toeschouwers passief maakt en zo zijn essentie van gemeenschappelijke handeling verloochent. Het neemt dus de missie op zich om zijn effecten om te keren en te boeten voor zijn zonden door de toeschouwers weer de beschikking te geven over hun bewustzijn en hun activiteit. Het theatrale schouwspel en de uitvoering verdwijnen geleidelijk als bemiddelingsinstantie tussen het kwaad van het spektakel en de heilzaamheid van het ware theater. Ze stellen zich ten doel de toeschouwers middelen te verschaffen om niet langer toeschouwer te zijn en deelnemers aan een collectieve praktijk te worden. Volgens het brechtiaanse paradigma maakt de theatrale bemiddeling hen bewust van de sociale omstandigheden die de aanleiding voor die bemiddeling vormen en spoort zij hen aan om te handelen en ze te veranderen. Volgens de logica van Artaud haalt zij hen uit hun positie van toeschouwer: ze bevinden zich niet langer tegenover

een schouwspel, maar worden door de voorstelling omringd en meegesleept in de kring van de handeling die hun collectieve energie herstelt. In beide gevallen presenteert het theater zich als een bemiddelaar die zichzelf geleidelijk opheft.

Dit is het moment om de beschrijvingen en voorstellen van de intellectuele emancipatie in te brengen die ons kunnen helpen om het probleem opnieuw te formuleren. Want die zelfvernietigende bemiddeling is ons niet onbekend. Het is de logica van de pedagogische relatie: de meester wordt belast met de rol om de afstand tussen zijn kennis en de onwetendheid van de onwetende op te heffen. Doel van zijn lessen en de oefeningen die hij opgeeft, is om de kloof die hen scheidt geleidelijk te dichten. Jammer genoeg kan hij die afstand alleen verkleinen op voorwaarde dat hij telkens weer afstand schept. Om onwetendheid door kennis te vervangen, moet hij steeds een stap vooruit zijn en tussen hem en de leerling een nieuwe onwetendheid in het leven roepen. De reden daarvoor is simpel. Volgens de pedagogische logica is de onwetende niet alleen iemand die nog niet weet wat de meester weet. Hij is iemand die niet weet dat hij niet weet of hoe hij dit te weten moet komen. De meester op zijn beurt is niet alleen iemand die beschikt over kennis die de onwetende niet bezit. Hij is ook iemand die weet hoe, wanneer en volgens welk protocol hij daarvan een kennisobject moet maken. Want in werkelijkheid is er geen enkele onwetende die niet allerlei dingen al weet, dingen die hij uit zichzelf heeft geleerd door te kijken en te luisteren naar de wereld rondom, door te observeren en te herhalen, door vergissingen te maken en zijn eigen fouten te corrigeren. Maar voor de meester is een dergelijke kennis slechts *kennis van een onwetende*, kennis die niet geordend kan worden volgens de oplopende schaal die reikt van het meest simpele tot het meest ingewikkelde. De onwetende ontwikkelt zich door wat hij ontdekt te vergelijken met wat hij al weet, op grond van wat hij toevallig tegenkomt, maar ook op grond van een rekenkundige regel, de democratische regel die onwetendheid als inferieure kennis aanmerkt. Zijn enige streven is meer weten, weten wat hij nog niet wist. Waar het hem aan ontbreekt, waar het de leerling altijd aan