
De dramaturgie van de ongehoorzaamheid

Klaas Tindemans

DE WITTE RAAF

Editie 183 september-oktober 2016

(<https://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/151>)

Historisch vormingstheater en politieke theatraliteit vandaag

Het cliché is gênant, maar het keert overal terug, als het ultieme fantasma van de politieke theatermaker: de opvoering van *La Muette de Portici* in de Brusselse Muntchouwburg op 25 augustus 1830 was de vonk die de Belgische onafhankelijkheidsstrijd deed ontvlammen. De geschiedenis is subtieler, maar zelfs protagonisten uit het politieke theater kunnen hun gehechtheid aan dit geromantiseerde feit niet onder stoelen of banken steken. Voor de Engelse politieke toneelschrijver David Hare is het dwaas om te geloven dat een opera als deze een revolutie kan ontketenen, en hij heeft het over een 'onmogelijk streven'. Maar net daardoor geeft Hare zijn fantasma prijs. [1] Zelfs Erwin Piscator, lot- en bondgenoot van Bertolt Brecht, bedenker en uitvoerder van diverse varianten op wat 'documentair theater' heet, noemt het onmiddellijke revolutionaire effect van *La Muette* zijn grote ideaal. Dat is althans wat zijn oudstudente Judith Malina zich herinnert, die in 1947 met Julian Beck het *Living Theatre* oprichtte – een iconisch ensemble van het politieke theater. Maar er stond Piscator nog een veel concreter ideaal voor ogen, zegt Malina, een wensdroom die losstaat van die Belgische anekdote, maar misschien wel even romantisch is: 'He imagined an audience which had a little desk or a table and paper and pencil and could stop the performance and say, 'wait a minute she came in in this coat and said 'this is my new coat' – what did she mean by that? What did she pay for that?', and then he imagined the actor would say: 'Well, she would like people to believe that it's a \$ 2.000 coat, but actually it was a \$ 20 coat on sale at the Salvation Army and she's pretending to have a different class relationship to the clothes that she's wearing.' And then you go on, and

then the next question comes up, and he imagined very economic questions, class-conscious questions, and he imagined a sophisticated cast who would answer all these questions. But he never did this. He only talked about it a lot.' [2]

In deze tekst wil ik de intellectuele erfenis van het zogenaamde 'vormingstheater', dat in Vlaanderen tussen het symbolische jaar 1968 en – ongeveer – 1980 zijn relatieve bloeitijd kende, tegen het licht houden. Er bestaat een overzichtelijk geheel van eigentijdse commentaren bij dit fenomeen, dankzij de academische inspanningen van de 'werkgroep vormingstheater' van het toenmalige Centrum voor Taal- en Literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit Brussel. Dina van Berlaer-Hellemans, Marianne Van Kerkhoven en Luk Van den Dries waren de vaste krachten achter een onderzoeksproject dat dicht bij de politiek-artistieke praktijk stond. De praktijk én de reflectie erop ontwikkelde zich tussen 1979 en 1982 verbazend snel, waarbij zelfkritiek niet geschuwd werd. Hun onderzoek resulteerde in drie tekstvolumes, die niet allemaal even academisch waren – ook dramatische fragmenten, persoonlijke overpeinzingen of (minder gelukkige) schoolse oefeningen werden erin opgenomen – en die weloverwogen titels droegen als *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten* (1979), *Tot lering en vermaak* (1980) en *Het politieke theater heeft je hart nodig* (1982). [3] Het spreekt vanzelf dat er sinds het onderzoek van deze 'werkgroep vormingstheater', in de wereld en in het theater, ingrijpende ontwikkelingen hebben plaatsgevonden. Destijds was het vormingstheater, samen met het 'experimenteel theater', ingedeeld in een afzonderlijke categorie D van het Theaterdecreet van 1975. Die positie werd geïnterpreteerd als een vorm van 'repressieve tolerantie' in een voor het overige erg 'etatistisch' theaterlandschap, waarin schepencolleges nog de eindbeslissing namen over het repertoire. [4] Maar sindsdien is het theater, als geïnstitutionaliseerde kunstdiscipline, zijn centrale plaats in het culturele landschap van stad en natie verloren. [5] Daarmee is ook een pedagogisch privilege, dat destijds door het vormingstheater op een specifieke manier opgeëist en ingevuld werd, verloren gegaan. Belangrijker nog zijn welbepaalde historische breuken in de samenleving, sinds de vroege jaren tachtig, met alle culturele *collateral damage* die daarbij hoort: de verdwijning van het 'reële socialisme', de hegemonie van het neoliberalisme, de crisis van de representatieve democratie, de depolitisering van het (cultuur)beleid, opkomst en ondergang van het postmodernisme als cultureel paradigma, de technische en mentale expansie van informatie... Het zijn algemene tendensen, die de wijze van denken achter politiek theater – een ruimer begrip dan 'vormingstheater' – minstens hebben beïnvloed en wellicht zelfs grondig hebben aangetast. De gedachte dat letterlijk alle theater tot op zekere hoogte pedagogisch en vormend is, blijft wellicht interessant en uitdagend – voor het jeugdtheater is het zelfs een grondidee, die nog steeds minstens zijn externe legitimering bepaalt – maar

de culturele rol van het theatergenre is zeker niet meer zo alomvattend als voordien.

De reflectie over het politiek theater vertrekt, zeker in het drieluik van de VUB-werkgroep vormingstheater, vanuit een dialectisch-materialistische, marxistische maatschappijvisie. Dat wordt duidelijk in de begrippen die het vaakst opduiken in het (meta)discours van het vormingstheater en in de verschuivingen die ze ondergaan. Bij nadere analyse blijkt dat een aantal van deze begrippen ook vandaag nog hanteerbaar zijn, precies om de ontwikkelingen in (de reflectie over) de verhoudingen tussen theater/theatraliteit en politiek activisme te duiden. De slogan 'pessimism in theory, optimism in practice', een variant op Gramsci's 'pessimism of the intelligence, optimism of the will', siert niet voor niets nog steeds het Brusselse Kaaitheater. [6] Daarom is het zinvol vanuit dergelijke begrippen te vertrekken om de erfenis van het vormingstheater te evalueren.

Totaliteit. Zowel voor de politieke economie (Marx' *Das Kapital*) als voor de (neomarxistische) kritische theorie (Adorno, Horkheimer) vormt de notie 'totaliteit' een referentiepunt. Ook in het discours van het vormings- en politiek theater is dat begrip richtinggevend. Elk maatschappelijk fenomeen, inclusief culturele manifestaties, beïnvloedt de hele maatschappij, die zelf het resultaat is van de wijze waarop productiekrachten omgezet zijn in productieverhoudingen. Dat betekent bijvoorbeeld dat een slogan als 'het persoonlijke is politiek', typerend voor de jaren vlak na Mei '68, nooit geïnterpreteerd mag worden als vrijgeleide voor geïsoleerde analyse en actie – bijvoorbeeld met betrekking tot de onderdrukking van de vrouw, of de teloorgang van het leefmilieu, als aparte politieke probleemgebieden. Of een probleemgebied 'apart' is, hangt immers juist af van het ideologische perspectief van waaruit men het bekijkt. Daarom kan zo'n slogan slechts een retorisch of pedagogisch hulpmiddel zijn om een specifiek onrecht in de dialectische dynamiek van het globale systeem van kapitalistische productieverhoudingen te situeren. Van deze intellectuele noodzaak is het hele discours van het vormingstheater doordrongen. Ondanks de doortocht van het 'postmodernisme', dat elke vorm van ideologie afwees en fragmentatie in denken en tonen voorstond, blijft veel actueel politiek theater bij deze dialectiek zweren, terwijl actuele politieke kunstenaars net de onmogelijkheid van een 'totaalbeeld', in de zin van overzichtelijke productieverhoudingen, lijken op te voeren.

Representatie. Veel politiek theater draait impliciet of expliciet rond 'representatie'. Het historische vormingstheater legt de nadruk op de analytische representativiteit van de 'fabel' voor het onrecht dat getoond wordt en waarvoor gemobiliseerd moet worden. Maar vandaag stelt het politiek theater vooral de politieke representatie zélf fundamenteel in vraag, zowel in

experimentele vormen en verhalen – vaak van participatieve aard – als in zijn visies op bestaande democratische procedures en processen. Niet toevallig wordt het accent hier vaak verlegd van de autonome, zij het gepolitiseerde, opvoering naar deelname aan ‘echte’ politieke actie. Dat verklaart bijvoorbeeld dat een overzicht van activistische kunst zich aandient als een ‘handboek voor artistieke strategieën in de reële politiek’. [7]

Toeschouwer. Het vormingstheater biedt de toeschouwer drie elementen aan, waarvan het relatieve belang uiteraard grondig kan verschillen: zichtbaar gemaakte maatschappelijke verhoudingen, kritiek op die verhoudingen, en een oplossing of minstens een perspectief voor een oplossing van de vastgestelde (en bekritiseerde) wanverhoudingen. Daarbij is het de meer of minder expliciete bedoeling van de theatermakers om de toeschouwers te vormen, om hun kennis en/of actiebereidheid te doen toenemen. [8] Hoewel de verhouding tussen toeschouwer en theatermaker op het eerste gezicht sterk lijkt op de traditionele burgerlijke relatie tussen scène en zaal, is de praktijk genuanceerder. Men verwijst graag naar Augusto Boal, en de manier waarop hij de emancipatie van de toeschouwer schetst in zijn ‘poëtica van de onderdrukten’. In Boals poëtica staat de toeschouwer geen macht meer af. Hij duldt niet meer dat men denkt of handelt in zijn plaats: hij neemt de hoofdrol op zich, desnoods letterlijk, hij verandert de handeling, bedenkt oplossingen, veranderingen, kortom, hij repeteert voor de revolutie. [9] Later gaat Boal nog een stap verder, wanneer hij in zijn *legislative theatre* methodes ontwikkelt om de (politieke) thematiek te laten aanbrengen door actiegroepen en basisbewegingen: de theatermaker wordt een *joker*, hij/zij kan ingezet worden met zijn/haar ervaring en verhalen, maar als *joker* stuurt hij noch de dramaturgie, noch de theatralisering aan. [10] Dat is zonder twijfel ook het perspectief van het historische vormingstheater, ook als dat theater niet steeds past in Boals logica: men wil dat de toeschouwer *subject* van de voorstelling is of wordt. Het politieke theater van vandaag problematiseert eveneens de passieve toeschouwer, zoekt naar strategieën voor emancipatie, en experimenteert rond de vraag of en hoe artistieke participatie en democratische participatie met elkaar te maken kunnen hebben. [11]

Totaliteit

In *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten*, het eerste deel van de theaterwetenschappelijke trilogie van de ‘werkgroep vormingstheater’, vertrekt de analyse van deze specifieke ‘strijdcultuur’ telkens vanuit dramateksten, dus vanuit het neergeschreven residu van de voorstelling: de dramaturgie, en dan met name de *fabel*. Bertolt Brecht stelt dat de fabel het hart van het theatergebeuren is, omdat de menselijke relaties die zich daarin ontwikkelen moeten aantonen dat de wereld bekritiseerd en vervolgens veranderd kan

worden, wat in de voorstelling gebeurt door het publiek te onderhouden. [12] ‘Onderhouden’ is de letterlijke vertaling van het Duitse *unterhalten*, dat meestal vertaald wordt als ‘amuseren’. Maar daarmee gaat een nuance verloren: *Unterhaltung* is bij Brecht geen plat amusement, maar een artistieke vertaling van de fabel. In dezelfde lijn benadrukt Marianne Van Kerkhoven dat de dialectiek tussen het verleden – de voortgang van het verhaal – en het heden – de conclusie dat er middelen en houdingen zijn om de negatieve werkelijkheid waar het verhaal naar verwijst te veranderen – essentieel is om tot ‘vorming’ van het publiek te komen. Het risico dat de theatermaker daarbij neemt is dubbel. Ten eerste moet hij gebruikmaken van personages die, gezien het dwingende karakter van het drama als genre, dreigen los te komen van de politieke krachten waaraan ze hun bestaan als personage te danken hebben: de transformatie tot (anti)held loert dan om de hoek en daarmee dreigt de structurele politieke relevantie te verdwijnen. [13] Dit gevaar dwingt de auteur/dramaturg tot een verregaande openheid, die niet toevallig ook eigen is aan het democratische proces. Ten tweede schakelt het vormings theater zich, noodgedwongen of niet, in een artistieke stroming in, die gemakshalve als (neo)avant-garde bestempeld wordt. Daarmee bevindt het zich in dezelfde veilige, maar ook marginale en onschadelijke positie als bijvoorbeeld het absurdisme van Samuel Beckett en Eugène Ionesco. Politiek theater, suggereert Van Kerkhoven, moet ook ingaan tegen deze cultuurpolitieke vanzelfsprekendheid. Meer nog, wil het politiek relevant blijven, wil het de samenleving in socialistische zin veranderen, dan moet het zich als een volwaardig *artistiek* alternatief aandienen. [14] Van Kerkhoven beschrijft daarmee een conflict dat tot vandaag de praktijk en reflectie over politieke *performance* beheerst. [15] Enkel door te werken met personages uit de brede traditie van de *commedia dell’arte* leek deze impasse te kunnen worden doorbroken, op verschillende niveaus. Het voordeel van deze figuren is dat ze én een historische stamboom hebben waarop ze kunnen variëren, én dat ze fabels oproepen die overbekend, zelfs voorspelbaar zijn, zodat elke afwijking betekenis kan krijgen: het ‘epische’ principe – de speler belichaamt zijn rol, maar vertelt er tegelijk iets over – kan dan alle ruimte krijgen. Dat verklaart het succes van Dario Fo. In het exemplarische *Mistero Buffo* (1972) van de Internationale Nieuwe Scène verbinden oude en nieuwe verhalen over de lijdende arbeidersklasse zich met elkaar in de figuur van een archetypische nar, met een materialistische en blasfemische lezing van het Evangelie. In *Harlekijn noch knecht noch meester* (1976) bewerkte Arturo Corso, regisseur bij dezelfde INS, *De knecht van twee meesters* van Carlo Goldoni tot een stuk-in-een-stuk waarin elke autoriteit is weggefallen: de acteurs willen deze keer zelf – als politiek gemotiveerd toneelcollectief – hun plaats tégen het burgerlijke cultuurbestel affirmeren, en Corso’s bewerking blijkt daarvoor een geschikt instrument. De complexiteit van de fabel, de drievoudige gelaagdheid – Goldoni’s achttiende-eeuwse vroegburgerlijke variant op een volkse

speltraditie, de raamvertelling over een troep ex-gevangenen die toneelspelen als bewijs van pas verworven vrijheid, de eigen strijdbare positie van de INS – kon enkel begrijpelijk worden gemaakt door naar de clichés van de commedia dell'arte te grijpen, met haar groteske speelstijl en schetsmatige vertelling. Maar precies door dat gewild simplisme, door gebruik te maken van de herkenbare 'typetjes' van dit oeroude genre en de uitvergroete speelstijl die daarbij aansluit, kan, aldus Van Kerkhoven, de voorstelling maar op het nippertje ontsnappen aan een statisch wereldbeeld waarin iedereen finaal zijn maatschappelijke rol hervindt: de emancipatie van de gevangenen is een kunstgreep, geen dialectische uitkomst of synthese. [16]

Maar de worsteling met een 'dramaturgie van de daad', zo stelt Carlos Tindemans in dezelfde bundel vast, legt nog zwaarwichtiger en zelfs structurele problemen in het vormingstheater bloot, met name bij de 'jongleurs' die de INS graag opvoert. Volgens hem lijdt dit type drama onder een zwakke theoretische fundering die als resultaat heeft dat, in de fabel, niet de productieverhoudingen verantwoordelijk gesteld worden voor economisch onrecht, maar de karikaturale personages die de onderdrukking belichamen: dat is een flagrant dialectisch-materialistische denkfout. De reflectie over en de concretisering van het spanningsveld tussen het onrechtvaardige heden en de utopische toekomst is bovendien ontoereikend, waardoor de werkelijkheid als het ware verdampt. De feitelijke positie van de producten van deze strijdcultuur komt er ten slotte op neer dat deze afgerekend worden op hun ruilwaarde – hun belang op de culturele 'markt' – en niet op hun gebruikswaarde. Ook dat gaat volgens hem in tegen een marxistische dogmatiek, omdat het opnieuw de toeschouwer tot consument van een inwisselbaar wereldbeeld herleidt. [17] Vergelijkbaar commentaar, misschien iets welwillender, levert Tindemans bij de revues van Vuile Mong en zijn Vieze Gasten (*Adhemar, het Vlaamse wonderkind* uit 1975; *Bommerskonten* uit 1978). Vuile Mong maakt gebruik van de esthetiek van de revue en vervormt die tot politieke kitsch: sketches, sentimentele verhaallijnen, identificatie (of juist niet) met karikaturen. Maar de revue wortelt in een stevige burgerlijke traditie van enkele eeuwen oud, en daarom kan deze vorm niet snel tot het ideologisch instrument van zijn tegendeel worden omgesmeed. Een eendimensionale dramaturgie helpt het bewustzijn van de klassenverhoudingen geenszins vooruit. [18]

De spanning tussen herkenbaarheid – inclusief individualisering in de personages: het zijn geen metaforen meer voor sociale verhoudingen als 'meester' en 'knecht' – en veranderbaarheid van het maatschappelijk bestel blijft het discours over het vormingstheater beheersen. Het laatste deel van het VUB-drieluik is helemaal aan de emotionele werking van dit theater gewijd. Dina van Berlaer-Hellemans verantwoordt deze verschuiving vanuit de 20e-eeuwse filosofische kritiek die de notie van rationaliteit ondervraagd heeft, zowel in het

neomarxisme (o.a. Theodor Adorno, Herbert Marcuse) als in de psychologie (o.a. Ronald Laing, Christopher Lasch). De ‘rede’ verklaart het toelaatbare, het gekende, terwijl de cartografie van onbewuste structuren en driften de onvoorspelbaarheid tracht te vatten. Emotionaliteit, als element in de theateropvoering, zou dan de meerduidelijkheid die voortkomt uit het conflict tussen rede en drift, kunnen belichamen en vormgeven. Daarmee zou ze de vorming – in de zin van maatschappelijke bewustwording met het oog op veranderbaarheid – alsnog vooruithelpen. [19] Strenger nog zijn de analyses van Paul De Bruyne en Hans van Maanen, die door de ideologische functie van emotionaliteit te onderzoeken, in zekere zin de totaliteit van de maatschappijkritiek willen herstellen. De Bruyne vertrekt bij het inzicht van Louis Althusser dat emotionaliteit het instrument is waarmee de productieverhoudingen in de ideologie worden gereproduceerd, en dat emotionaliteit meer bepaald de realisatie inhoudt van het niet-talige proces dat ‘leven in ideologie’ mogelijk maakt. In de theaterpraktijk betekent dit dat de toneelspeler gedwongen is om een streng onderscheid te hanteren – de paradox van Diderot in *overdrive* – tussen zijn gevoelservaring en de emotionele reactie bij het publiek: de emotionaliteit moet ‘georganiseerd’ worden. [20] Van Maanen gaat nog een stap verder. Hij stelt dat emotionaliteit opduikt in de werkelijkheid – ook die van het kunstwerk, de opvoering – als er een besef is van een gemis. Wanneer er sprake is van een dissonantie tussen de werkelijkheid waarnaar men verwijst en de wijze waarop die vormelijk verbeeldt wordt, dan is de toeschouwer zich daarvan bewust: dat bewustzijn drukt zich uit in emoties. Abstracter uitgedrukt: emotionaliteit doet zich voor wanneer de werkelijkheid die de toeschouwer, aan de hand van theatrale verwijzingen en conventies, denkt te kunnen waarnemen op de scène, in tegenspraak komt met de wijze waarop het artistieke medium diezelfde werkelijkheid wil vatten. Indien het vormingstheater gebruikmaakt van emotionaliteit, dan komt het erop aan dit conflict aan te grijpen om de waarnemingsstructuren en -processen bij de toeschouwer te reorganiseren: precies daar treedt bewustzijnsverandering op. Op zo’n moment is het theater zélf ideologisch actief: het tijdelijk onvermogen om zich tegenover de verbeelde (vervormde) realiteit te verhouden, levert een emotioneel moment op dat het niet-talige bewustzijn verwacht en, vervolgens, reorganiseert. [21] De vraag of theater – of kunst tout court – enig ideologisch effect kan hebben als het zich beperkt tot deze ingreep op niet-talig niveau, beantwoordt van Maanen niet, maar het kan moeilijk anders dan dat dit de consequentie is, de volgende stap in het artistiek proces. Twijfelachtig is wel de implicatie dat emotionaliteit zich louter op niet-talig niveau afspeelt, alsof ook dit veld niet bestaat uit *signifiants* die minstens een strikt onderscheid tussen ‘talig’ en ‘niet-talig’ tarten. Van Maanens theoretische poging om met een ‘materialistische’ psychologie strakke controle te verwerven of te herwinnen over de theatervoorstelling – als vormende instantie – brokkelt geleidelijk af in de

besprekingen die in *Het politieke theater heeft je hart nodig* aan een aantal producties uit de vroege jaren tachtig gewijd worden. Het Nederlandse Werkteater, dat met een schaamteloos naturalistische acteerstijl opmerkelijke gevalstudies – psychiatrie, werkloosheid, terminale ziektes – ensceeneerde, kon al moeilijk in een collectivistisch kader geplaatst worden, maar ook experimenten met burgerlijke genres als de vaudeville bij *Het Laxeermiddel* (Mannen van den Dam, 1981) of het *Trauerspiel* bij *Maria Magdalena* (Kaaithater, 1981), of met gepolitiseerde autobiografie (het werk van de New Yorkse Wooster Group) zetten de dialectische logica van de totaliteit op de helling. In dit soort werk is de inzet van emotionele (acteer)middelen er juist op gericht elke ideologische recuperatie te vermijden, waardoor er met name van structurele alternatieven geen sprake meer kan zijn. Dit zijn beelden van de impasse, het Werkteater wellicht uitgezonderd – hoewel het geen toeval kan zijn dat dit collectief zijn ‘bloeiperiode’ afsluit met puur repertoire: *De meeuw* van Tsjechov, gemaakt in 1982, is misschien zeer politiek, maar niet episch (in de zin van Piscator en Brecht) en nauwelijks ‘vormend’. Melancholie hoort niet thuis in het politieke theater van de totaliteit.

De naweeën van het historisch vormingstheater in Vlaanderen, zoals *Maria Magdalena* en zeker *De Hamletmachine*, beide geregisseerd door Jan Decorte, worden vaak gemakshalve bij het ‘postmodernisme’ gerekend. De globale stagnatie van de jaren tachtig – de crisis wordt een existentiële conditie – en de daaropvolgende ineenstorting van het ideologische en geopolitieke wereldbeeld – ‘de val van de Muur’ – hebben volgens Fredric Jameson een nieuwe strategie voortgebracht om artistieke innovatie een culturele inbedding en legitimering te geven: in de nieuwe neoliberale context bestaat de taak van de kunst erin om aan een precair en versplinterd wereldbeeld vorm te geven. [22] Diezelfde jaren tachtig hebben echter ook voor een devaluatie van de politiek gezorgd, die eveneens in de kunsten is doorgedrongen, zo merkt onder anderen curator-publicist Florian Malzacher op. Dat heeft ertoe geleid dat performances vandaag, in deze vroege 21e eeuw, al te gemakkelijk ‘politiek’ genoemd worden, zelfs al is de afstand tussen de dramaturgische idee en de politieke impulsen die ooit tot het werk aanleiding gaven immens groot geworden. Het resultaat is een soort politiek-filosofisch homeopathisch preparaat, met een tot onschadelijkheid verdunde ‘Badiou’, ‘Rancière’ en ‘Žižek’ als ingrediënten. [23] Tegelijk, en schijnbaar in tegenspraak met deze depolitisering van politiek discours én werkelijkheid, stellen we vast dat de aandacht vandaag verschoven is naar politieke theatraliteit in bredere zin: de ‘postpolitieke’ contestatiegolf, zo luidt de onderliggende veronderstelling, is misschien wel relevanter als fenomeen van theatraliteit dan politiek theater dat zich expliciet als artistiek product aandient. De theatrale (performatieve) eigenschappen van dergelijke manifestaties – vooral zichtbaar in de anti- of andersglobaliseringsbewegingen – zijn uniformer of minstens onderling vergelijkbaarder dan hun politieke

inhouden: ze passen uitstekend binnen een cultuurtheoretisch kader, maar amper binnen een ideologisch manifest of een ‘cultureel front’ – zoals de belangenorganisatie van de politieke kunst zich in de jaren zeventig noemde. Meer nog, deze theatraliteit is er juist op gericht de diversiteit aan politieke inzichten tot zijn recht te doen komen. In dit verband is CIRCA (Clandestine Insurgent Rebel Clown Army), ontstaan tijdens het protest tegen de Britse deelname aan de Golfoorlog in 2003, een goed voorbeeld. Als iconische figuur uit een westerse theatertraditie belichaamt de clown geweldloos protest, maar meer concreet voorkomt hij/zij ook de escalatie van protestacties – bijvoorbeeld op de G7/G8-topconferenties, waar de boodschap van andersglobalisme de meest uiteenlopende invulling kan krijgen. [24] De medestichter van CIRCA, John Jordan, verwoordt het als volgt: 'Bertolt Brecht [...] thought that theatre should train people in the *pleasure* of changing reality. [...] We treat *insurrection* as an art and *art* as a means of preparing for the coming insurrection; what else could be so much fun?' [25] Dat is een behoorlijke verschuiving, omdat de impliciet didactische (vormende) rol van het theater verplaatst blijkt te zijn van het sociologische eiland van het theater – scène, schouwburg – naar de politieke ruimte in de breedste zin. De schouwburg – met name het stadstheater – was, in de postmodernistische vernieuwingsgolf die Vlaanderen artistiek op de wereldkaart zette, deel gaan uitmaken van een gedepolitiseerde (of eufemistisch: postpolitieke) samenleving: de meest verregaande artistieke vrijheid werd (en wordt) betaald met institutionele gehoorzaamheid, terwijl het theatrale leerproces zich op straat afspeelt, hoewel datzelfde Vlaanderen daarin een erg bescheiden rol speelt.

Hoewel men steeds minder verwijst naar de structuralistische variant van het marxisme (Althusser), proberen theoretici nog steeds een zekere dialectiek en daarmee een ‘totaliserende’ logica te ontdekken – of te construeren – in eigentijdse artistieke (performatieve) strategieën. Activist-filosoof Brian Holmes gebruikt daarbij de begrippen *appareil de capture* (letterlijk: toe-eigeningsapparaat) en *surcodage* (overcodering), die door Gilles Deleuze en Felix Guattari worden ingezet om te schetsen hoe machtige instituties – de instellingen van de staat in de eerste plaats – de collectieve verbeelding als het ware hercoderen door zich mythische verbeeldingskaders toe te eigenen en ze met (geseculariseerde) betekenis te overladen. [26] Het kapitalisme is daar, zeker in zijn neoliberale variant, uitstekend toe in staat: de marketingwereld toont dat dagelijks. Holmes pleit ervoor om dit mechanisme artistiek te *hacken*, door bijvoorbeeld beroemde/beruchte *brands* met digitale en fysieke middelen over te nemen en hun zelfscenering tot in het absurde te versterken. Zelf veranderde hij, samen met medeactivisten, de Karlsplatz in het centrum van Wenen tijdelijk in de ‘Nikeplatz’, waarmee hij suggereerde dat het sneakersmerk zich niet alleen de voeten toe-eigende, maar ook de grond waarop die voeten zich bewogen. De mythe van de eindeloze mobiliteit én de flexibele,

geglobaliseerde productie zou hiermee tot in het absurde ‘gesurcodeerd’ en vervolgens gesubverteerd worden. [27] Of Holmes’ strategie – verwant aan die van de Yes Men, die zich ook *corporate identities* brutaal toe-eigenen en daarmee een vorm van ‘onzichtbaar theater’ bedrijven – politiek functioneert, is onzeker, maar relevant is wel dat de dramaturgische afstemming tussen politieke theorie en artistieke interventie, met het oog op het ondermijnen van een toegeëigend en ‘gesurcodeerd’ wereldbeeld, niet plaatsvindt binnen een theatervoorstelling, maar bij een activistische performance – of bij performatief activisme, zo men wil.

Representatie

Politieke golven in de moderne kunst, zogenaamde ‘avant-gardes’, stelt Claire Bishop vast, gaan vaak gepaard met een crisis van het westers democratisch politiek systeem: de al dan niet gefnuikte of gekanaliseerde macht van de massa’s na de Eerste Wereldoorlog, de stuiptrekkingen van het kolonialisme in de context van de Koude Oorlog midden jaren zestig, de uitgeschreeuwde overwinning van het (neo)liberalisme op de verkalkte versie van ‘volksdemocratie’, eind jaren tachtig. [28] Het vormingstheater, als geradicaliseerde versie van het epische theater van Brecht, is ook het kind van zo’n crisis. Hetzelfde zou gezegd kunnen worden over het politieke theater van deze tijd, dat men als het product van recentere historische breuken zou kunnen beschouwen: de val van de Berlijnse muur en de aanslag op de Twin Towers, de uitersten van politieke (wan)hoop. Er valt één groot verschil op tussen het historisch vormingstheater en actuele vormen van politieke performance, zowel in de artistieke producties zelf als in het eigentijdse commentaar erop. Dat onderscheid betreft de houding van (theater)kunstenaars tegenover de representatieve democratie en de constitutionele grondslagen daarvan. Het vormingstheater zweert bij het revolutionaire *kairos*; in zijn vormende ambitie werkt het toe naar het uitgelezen moment waarop een radicale omslag zal plaatsvinden. Het institutionele aspect van die omwenteling is slechts een formeel onderdeel van dit proces; de analyse van de instellingen – als dramaturgische oefening – ontbreekt. De ideologen van de strijdcultuur hebben *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* blijkbaar nogal oppervlakkig gelezen, het opstel waarin Marx, op de wijze van Machiavelli, de onmacht van de burgerlijke (parlementaire) instellingen nauwgezet fileert. Hij heeft het daarbij over *der parlementarische Kretinismus*, de zwakzinnigheid van het parlement. [29] In een hoofdstuk over agitproptheater uit *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten* vraagt Marianne Van Kerkhoven zich af of de gebrekkige beheersing van de vorm in de Vlaamse agitprop – voorstellingen en interventies waarin de boodschap primeert – ook geen negatieve weerslag op de perceptie

van de werkelijkheid zal hebben, met andere woorden politiek inefficiënt of zelfs contraproductief zal blijken te zijn. Maar daarbij hanteert ze hoofdzakelijk het leninistische perspectief waarbinnen theater/performance diende om de blinde vlekken van het klassenbewustzijn in te vullen, ná de politieke overwinning van het revolutionaire socialisme. De kwestie van de verhouding tussen agitprop en de specifieke theatraliteit van een (als burgerlijk weggezet) representatief politiek systeem, wordt niet behandeld. Het commentaar van Van Kerkhoven eindigt met de opmerkelijke, open vraag hoe het theater in de nieuwe werkelijkheid – dus na de gewenste omwenteling – een nieuwe functie moet krijgen. [30] Is dat het meest pertinente probleem, tijdens de crisis van de vroege jaren tachtig? In het actuele politieke theater, het scherpst in het ‘artivisme’ – eigenlijk een omkering van agitprop: ‘propagandisten van de daad’ grijpen eerst in in de realiteit, en daardoor moet vervolgens de boodschap duidelijk worden – maar ook bij politiek theater in engere zin, lijkt de impasse van de representatieve democratie soms juist het belangrijkste probleem te zijn. De oude discussie over de (on)mogelijkheid van een representatief mandaat, teruggaand op Jean-Jacques Rousseau, wordt weer opgerakeld, zowel op de scène als in de theoretisering van het politieke theater. [31] *Some use for your broken clay pots* (2014) is bijvoorbeeld een *lecture-performance* van Christophe Meierhans waarin deze eerst een alternatief systeem van politieke vertegenwoordiging, stevig onderbouwd met grondwetstheorie en politieke sociologie, uittekent en presenteert, en vervolgens het publiek uitnodigt tot een fundamentele discussie die de eigenlijke inzet vormt van de performance. In een volgend project, *Verein zur Aufhebung des Notwendigen – a hundred wars to world peace*, organiseert hij samen met het publiek een eetfestijn waarin alle pijnpunten van een participatieve democratie opduiken: hier zet Meierhans de stap van de discussie naar het levende experiment. Conceptueel kunstenaar Jonas Staal maakte naam door het discours van (radicaal)rechts, met name in Nederland, letterlijk te ‘objectiveren’ – bijvoorbeeld door een herdenkingsplek voor een vermoorde Geert Wilders te creëren, wat hem een officiële klacht van Wilders opleverde – en tegelijk een levende verzameling te creëren van alternatieve politieke modellen – *New World Summit*, een reeks performatief ingeklede ‘congressen’ met zogenaamde *stateless states* van Ogaden tot West-Koerdistan. Uitgaande van de fabel in José Saramago’s roman *De stad der zienden* ontwikkelt Staal ideeën over ‘democratisme’ – opnieuw een term van Lenin. *De stad der zienden* schetst de subversieve gevolgen van een verkiezingsuitslag waarbij de meerderheid van de kiezers blanco stemt: het bewind twijfelt tussen repressie en ontslag, verlaat ten slotte de stad en legt er een cordon omheen. Het is een indrukwekkend moment – enerzijds schmittiaanse *Ausnahmezustand*, anderzijds revolutionair *kairos* – maar de consequenties zijn hard omdat er totaal nieuwe machtsverhoudingen moeten ontstaan. Dat moment doet Staal denken aan de ambigue uitkomst van de vele Arabische Lenten. Wat gebeurt er immers als het soevereine volk, of als de

burger die deel uitmaakt van dat volk, zichzelf als politiek subject moet heruitvinden? Is dat het moment waarop de kunst ertoe doet? ‘Progressieve kunst’ – de term van Staal – laat haar verbeelding los op de keerzijde van dit momentum, wijst het (seksuele) geweld aan – voor alle duidelijkheid: van de *actievoerders*, niet van staat of politie – de corruptie en het micromachtsmisbruik tijdens acties op iconische plekken als het Tahrirplein of Wall Street. Niet alleen om dit aan te klagen, maar vooral om de lege politieke ruimte te tonen, waar niemand nog iemand kan beschermen: dit is het tegendeel van ‘democratisme’, van het zelfbevestigende (en zelfgenoegzame) cultureel comfort waarmee het representatief parlementair systeem het monopolie op emancipatie blijft opeisen. Staal stelt dat artistieke strategieën, indien ze de nodige performatieve kracht ontwikkelen, dit monopolie kunnen betwisten en de heersende consensus over de noodzaak van toenemende surveillance en de rationaliteit van de (geglobaliseerde) marktwerking kunnen doorbreken. Kunst impliceert het herstel van het politieke domein. [32] Er bestaan concrete voorbeelden van een dergelijke *kairos*, zoals de verkiezing – per ongeluk eigenlijk – in 1992 van Augusto Boal in het deelstaatsparlement van Rio de Janeiro. Boal kondigde aan dat hij zijn theater als politiek instrument zou gebruiken, dit keer niet om de revolutie te repeteren, maar om politieke werkelijkheid te maken: ‘In the Legislative Theatre the aim is to bring the theatre back to the heart of the city, to produce not catharsis but dynamisation. Its objective is not to pacify its audiences, to tranquillize them, to return them to a state of equilibrium and acceptance of society as it is, but, again contrarily, to develop their desire for change. [...] The Legislative Theatre seeks to go further and to transform that desire into law. We must be aware that law is always someone’s desire – it is always the desire of the powerful: let’s democratize this desire.’ [33] Boal gebruikte zijn bekende en door lange ervaring bijgeslepen technieken van het ‘forumtheater’ – waarin de toeschouwers/participanten alternatieve oplossingen zoeken voor de problemen die de ‘fabel’ aankaart – om wetsvoorstellen te ontwikkelen. Omdat deze voorstellen gebaseerd waren op een proces van overleg en discussie, op gang gebracht en onderhouden door theatertechnieken, leek er inderdaad – zolang het mandaat van Boal duurde – sprake te zijn geweest van een vorm van participatieve of ‘transitieve’ democratie zoals Boal die beoogd had. De vergelijking met een andere poging om een sociaal-culturele basisbeweging en officiële politieke vertegenwoordiging als ‘partij’ met elkaar te verzoenen is interessant. In 1970 behaalden de Kabouters tien procent van de stemmen voor de gemeenteraad van Amsterdam. Maar het conflict tussen activisme en artistieke subcultuur enerzijds, en de ‘medeplichtigheid’ aan de hegemonie van de verkozen representativiteit – inclusief de verwachte verantwoordelijkheidszin – anderzijds, raakte nooit opgelost. Hoewel de basis van de Kabouters – en hun voorgangers, Provo – wel degelijk een politiek verschil wilde maken, slaagde men er – door onwil, onvermogen, tegenkanting – niet in die politisering van

sociale conflict domeinen ‘legislatief’ te vertalen. Vormingstheater was daarbij overigens hoogstens een bescheiden propagandamiddel, hoewel de beweging/partij zelf bijzonder theatraal optrad, met de inzet van toneelkostuums tot het voorlezen van sprookjes. [34] Tussen haakjes: het is opmerkelijk dat de contemporaine literatuur over het vormingstheater nergens verwijst naar dit fenomeen. Is dat ideologische terughoudendheid of zelfs afkeer voor het anarchisme van Provo en de Kabouters? In ieder geval werd dit dilemma van het politieke handelen niet opgepikt. In het vormingstheater maakte de politieke klasse zonder meer deel uit van dezelfde karikaturale klik als de fabriekseigenaars en het politieapparaat. Omdat men uitging van het revolutionaire *kairos*, stelden de theatermakers amper de vraag naar de betekenis van de instellingen en hun representativiteit; constitutionele vragen ontbraken, omdat men de legitimiteit van het hele systeem in vraag stelde, zonder meer. Eerst de chaos (of een omkering van de bestaande orde, zoals de dictatuur van het proletariaat), dan de volstrekt nieuwe heilstaat waarin de nieuwe mens leeft. De hernieuwde aandacht, vandaag, voor een conflictmodel *binnen* de instellingen – Chantal Mouffe roept de kunsten ook op om mee een rol te spelen in de ‘agonistiek’ van het politieke bestel [35] – valt dan ook niet alleen te begrijpen vanuit het ideologische vacuüm van de depolitisering, maar meer nog vanuit de twijfel aan de totaliserende notie van ‘vals bewustzijn’ die het vormingstheater zo expliciet wilde bestrijden. Agonistiek, beklemtoont Mouffe, weigert immers gepolitiseerde realiteiten als ‘essenties’ te zien; hegemonie steunt altijd op een constructie die moet/kan worden ontmaskerd, waarbij verbeelding en deconstructie een voorname rol kunnen spelen. Belangrijk is dat het tussengebied tussen verkiezing en wetgeving – het gebied waar de stemmen van de burgers hoorbaar worden gemaakt, het gebied van participatie en transitie – ‘bezet’ wordt door de verbeelding. Er zijn in het historisch vormingstheater ook voorstellingen geweest die dit soort stemmen beter konden laten horen, die een alternatieve cultuur plaatsten tegenover het politiek-institutionele monopolie van ‘goede smaak’. Een voorbeeld is de 7:84 Company rond de Schotse theatermaker John McGrath. McGrath en 7:84 putten hun artistieke middelen uit datgene wat overleefde uit een relatief samenhangende proletarische cultuur, een cultuur van verzet én melancholie, die nooit helemaal gerecupereerd is door een hegemonisch bestel. In marxistische termen: de mate waarin de Schotse proletarische cultuur zijn gebruikswaarde had behouden, maakte deze hanteerbaar – en ook ‘representatief’ in een prepolitieke zin – voor artistieke agitatie. McGrath liep dus veel minder het risico dat hierboven bij de revues van Vuile Mong ter sprake kwam: beroep te moeten doen op een verburgerlijkte volkse vorm, om het doelpubliek – arbeiders, in eerste instantie – bij zijn theater te betrekken. De komische, muzikale en sentimentele accenten, de onmiddellijkheid van de speelstijl bij 7:84, dat alles had weinig met simplisme te maken, en alles met de

vaste wil om *counter-theatre* te maken, om een (tegen)cultuur te vormen die de representativiteit van de politieke ‘bovenbouw’ fysiek en mentaal uitdaagt. [36]

Toeschouwer

De literatuur over het historische vormingstheater in Vlaanderen had moeite, zo bleek al eerder, om de toeschouwer in zijn (meta)politieke logica te plaatsen. De alom aanwezige brechtiaanse norm gaat uit van de veranderbaarheid van de leefomgeving van de toeschouwer, van het vertrouwen in haar/zijn bereidheid om de aangeboden analyse en kritiek te verwerken en in daden om te zetten. Het valt alleen niet of nauwelijks na te gaan of dat ook werkelijk gebeurt. Afgaand op de relevante veranderingen in de wereld sinds de jaren zeventig, zou je alvast denken van niet: het socialisme is niet uitgebroken, wel integendeel. De commentatoren van het vormingstheater hebben even getracht het probleem te vatten in een soort semiotische verschuiving: niet de ideologische (rationele) tekens bezitten artistieke kracht, wel de emotionele indrukken, de beroering/ontroering van de toeschouwer in zijn lichaam, in zijn niet-taligheid. Marianne Van Kerkhoven zal, in een moedige poging om het schematische dialectisch-materialisme van het toenmalige denkkader (bij haarzelf en bij haar medeonderzoekers) te doorbreken, de gerichtheid op de activering van de toeschouwer loslaten, en zich richten op de wijze waarop personages in het theatrale werkproces ontstaan en vervolgens op de zeggingskracht van het personage, omdat het personage de grootste zekerheid kan bieden dat er (on)vaste betekenis bestaat buiten het opgevoerde drama. [37] Zij geeft *Roza vertrekt* (1980) van Het Trojaanse Paard als voorbeeld: een levensloop van twee echtelieden, als situatie geïnspireerd door Willem Elsschots gedicht *Het Huwelijk*, krijgt in improvisaties gestalte, lichamelijk en narratief. Roza vertrekt namelijk niet, behalve na de dood van haar man. Geen van beiden heeft vat gekregen op de crisis, ze zijn tot bitterheid en melancholie vervallen. Enkel in een epiloog kan Roza, op een zonnig strand, champagne drinken. De personages zijn onaf, situationeel, vallen als het ware uit elkaar: geen psychologische eenheid, maar evenmin een overkoepelend wereldbeeld. [38] Hier houdt ‘vorming’ op, hoe wraakroepend de sociale wantoestand waarin het koppel overleeft, ook is voorgesteld. *Roza vertrekt* lijkt, voor de dramaturgie van én de commentaar op het vormingstheater, een kantelmoment te zijn. Het blijft nochtans merkwaardig dat de idee van de actieve toeschouwer verdwijnt uit het discours, ondanks het bestaan van *performance art* – van Allan Kaprow tot Joseph Beuys, met name zijn 'pedagogische' experimenten met de Freie Internationale Universität – en van de uiteenlopende experimenten met participatieve *community art* – de Engelse Art Placement Group plaatste kunstwerken in industriële ruimtes die nog in gebruik waren, tussen de

arbeiders, om daarmee letterlijk de band tussen product en productieproces te herstellen [39] – en van theateraal ‘artivisme’ bij Provo/Kabouter of bij de Amerikaanse Yippies: allemaal in hetzelfde tijdsgewricht. Maar in het discours van de VUB-werkgroep is die variëteit manifest afwezig, alsof er een stevige muur stond tussen beeldende kunst en theater, in de praktijk en in de reflectie.

Wel aanwezig in praktijk én theorie is Augusto Boal, en dan in de eerste plaats zijn methode van het ‘forumtheater’. Boals theater gaat uit van het axioma dat theater een relatief zelfstandige taal is, een taal die bovendien, meer dan het gesproken of geschreven woord of het beeld, een potentieel aan emancipatie bezit. Dit potentieel wordt ingezet bij forumtheater. Forumtheater vormt de derde fase van een theateraal proces waarin alle deelnemers tegelijk toeschouwers en toneelspelers (kunnen) worden. In de ‘simultane dramaturgie’ (eerste fase) vertelt of speelt iemand een situatie met een open einde, en de deelnemers discussiëren over de afloop: moet de vrouw haar overspelige man het huis uitjagen, zelf vertrekken, in elkaar slaan, belachelijk maken...? De alternatieven worden uitgesproken of gespeeld. Bij ‘beeldtheater’ (tweede fase) maken de deelnemers met hun lichamen een tableau vivant van een precaire situatie die smeekt om verandering – bijvoorbeeld arrestatie en marteling door de politie – en dit zonder woorden. In een tweede tableau vivant hebben de deelnemers/spelers, op aangeven van deelnemers/toeschouwers, voor deze situatie een ideale ‘oplossing’ bedacht. Cruciaal is echter een overgangsbeeld, waarin uitgeprobeerd wordt op welke wijze – in de werkelijkheid en in het ‘plastische’ theatergebeuren – de overgang van de precaire naar de ideale situatie kan plaatsvinden en waarin de handelingen die daarvoor nodig zijn in lichamelijke beelden worden gevat. In dit proces kan het denken (over verandering) letterlijk zichtbaar en tastbaar worden gemaakt, precies omdat woorden zijn vermeden. Na deze fases vindt dus het eigenlijke forumtheater plaats: de deelnemers-toeschouwers schetsen een sociaal probleem dat door de deelnemers-spelers wordt geënceneerd, met mogelijke uitkomsten of oplossingen. Vanaf dat moment kunnen de toeschouwers – die Boal *spect-actors* noemt – hun inschatting van die uitkomst ventileren, door alternatieven te bedenken en na te spelen. In de context waar Boal zijn methode ontwikkelde – met name bij een alfabetiseringscampagne van het (linkse) militaire regime in Peru, midden jaren zeventig – zijn het vooral arbeidsconflicten die de scène halen, steeds vanuit persoonlijke ervaringen. Enkel door deze theatertaal te hanteren wordt ‘repeteren voor de revolutie’ pertinent en reëel. [40]

Vlaamse collectieven in het vormingstheater gebruikten ook forumtheater, maar de minutieuze opbouw die Boal suggereert, ontbrak vaak: de inbreng van de toeschouwers beperkte zich tot keuzes over de afloop van de fabel. Vandaag is forumtheater – al dan niet mét de opbouwfasen – een methodiek die overal ter wereld in ontwikkelings- en bewustmakingsprojecten wordt gebruikt. Ironisch

genoeg doet zich daarbij een nieuw conflict voor. Hoewel het ‘forumiseren’ van een samenlevingsprobleem zeker een minimum aan politisering impliceert – dat wil zeggen een dialectische spanning tussen macht, onmacht en emancipatie – gebruiken Afrikaanse NGO’s forumtheater als methode om pertinente microproblemen aan te pakken in een dictatoriale omgeving – Zimbabwe, Rwanda – die zoveel mogelijk buiten de probleemstelling wordt gehouden. Men danst daarbij op een slappe koord: soms kiezen deze theatermakers – voor wie dit sociaal werk ook een essentiële bron van inkomsten vormt – voor pragmatische (en dus depolitiserende) voorzichtigheid, soms voor een ‘dadaïstische’ tegenbeweging, zoals de *coupé-décalé*-cultuur in Ivoorkust rond *Président de la Joie* Douk Saga, die zijn rol als provocerende *ambianceur* wel met de dood moest bekopen. [41]

Wat politiek was in het theater van het verleden, is niet noodzakelijk ook politiek vandaag, beklemtoont Julian Boal, zoon van Augusto en zelf actief binnen het wereldwijde netwerk van het *Theatre of the Oppressed*. Hij geeft drie problemen aan. Ten eerste de veranderde aard van het individualisme: de gelijkberechtiging van alternatieve oplossingen, typisch voor het forumtheater, is problematischer in een (economische) mediacontext waarin gelijkbegerichte opinies geen deel meer uitmaken van een gemeenschap. Ten tweede de lof der diversiteit: de neoliberale economie drijft juist op diversiteit in beloning, werkuren, *lifestyles* – maar wat verdwijnt is het zicht op en inzicht in de wijze waarop die verschillen geproduceerd worden. Ten derde de kritiek op de representatie: de illusie dat een directe politieke ‘presentie’ – *modified consensus* heet dat bij de Occupybeweging – elke vorm van bemiddeling en representatie kan vervangen is bijzonder bedrieglijk. Voorts benadrukt Boal jr. dat de geloofwaardigheid van de gedramatiseerde emancipatie – het moment dat de *spect-actor* ingrijpt in de fabel – helaas beperkt was (en is) tot de specifieke competentie van deze deelnemer: boeren over boerderijen, vrouwen over seksisme, zwarten over racisme. Het bredere politieke perspectief ontbreekt, niet als ideologische totaliteit, maar als een bewustzijn van theatraaliteit, van politiek bedrijven als vorm van acteren, als een besef dat politiek niet samenvalt met dagelijkse problemen. Of anders uitgedrukt: ook de onderdrukten hebben recht op de mogelijkheid om metaforen te gebruiken die effectief kunnen zijn – want dat is politiek nu net. [42]

Hier dringen zich voorzichtige conclusies op. In het Vlaamse theater is de breuk met het vormingstheater totaal. Niet toevallig begint de bloemlezing die Marianne Van Kerkhoven – toch de meest geëngageerde én analytische stem in het discours over politiek theater, destijds en later – in 2002 van haar teksten over theater samenstelde met een bespreking van *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker, uit 1993. Zowel de titel (*Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven*) als de slotconclusie – dat de dansante verwijzingen

naar de ‘mechaniek’ van het dagelijks leven een nieuw paradigma omtrent realisme openen – suggereren dat een dialectisch-materialistische denktrant aanwezig blijft. [43] Maar van haar onderzoek naar vormingstheater, in praktijk en theorie, bevat deze bundel geen sporen meer.

In een andere bloemlezing, van generatiegenoot-criticus Wim Van Gansbeke, vat inleider Wouter Hillaert de houding van de ‘supporters van de Vlaamse Golf’ – midden jaren tachtig – rudimentair samen. Van Gansbeke – een weliswaar kritische supporter van de ‘tachtigers’ – valt namelijk over de contradictie dat de toeschouwer in het ‘theater van de verdrukten’ het altijd moet afleggen tegen het ‘gewiekste verbale geweld’ van de acteurs. Een logische contradictie eigenlijk, die de makers en de *compagnons de route* van het vormingstheater zouden veronachtzaamd hebben. [44] Hij raakt daarmee een punt dat Brecht aankaartte in *der Messingkauf*, die fictieve nachtelijke gesprekken tussen theoretici en practici van het theater, namelijk de vraag in welke mate de onoverbrugbare kennisvoorsprong van de speler, virtuoos in zijn toneelspeelkunst van *Verfremdung* en *Historisierung*, op de toeschouwers – die de wereld buiten de schouwburg zouden moeten veranderen – de maatschappelijke hiërarchieën en hegemonie niet bevestigde. Impliciet geeft Brecht zelf een antwoord: het wetenschappelijke inzicht in maatschappelijke verhoudingen dat het marxisme biedt, vertelt iets over de massa’s en over de klassenstructuren die daarbinnen gesitueerd zijn, maar niets over de (subjectieve) ervaring van de ‘onderdrukten’ die zij in hun eigen alternatieven voor de fabel aanreiken. De vertaalslag van het ‘bijzondere’ naar het ‘algemene’, en weer terug – de dialectiek tussen praktijk en theorie, tussen ‘wetende’ speler en ‘onwetende’ toeschouwer: dat is de opdracht van het politiek theater. [45] Dit is inderdaad exact de contradictie waarover Van Gansbeke struikelt, een contradictie waar de eigentijdse literatuur omtrent vormingstheater te weinig bij stilstond. De accentverschuiving van fabel naar personage, die Marianne Van Kerkhoven, gevoelig als ze was voor artistiek én sociaal onbehagen, beschrijft, lijkt in dat licht net iets te veel op een intellectuele vluchtweg – al is het in de eerste plaats een accurate vaststelling van de realiteit in het theater zelf.

Een boeiend voorbeeld van een theaterproductie die zélf deze contradicties illustreert en zelfs genereert, is *Numax Fagor Plus* van de Catalaanse theatermaker Roger Bernat, uit 2014. Numax was een metaalverwerkend bedrijf in Catalonië dat na de dood van Franco in 1975 als experimentele coöperatieve werd opgericht, maar in 1979 failliet ging. Fagor was een vergelijkbaar bedrijf, onderdeel van de grotere, Baskische coöperatieve ‘holding’ Mondragon, dat in 2013 overkop ging. Bernat organiseert en registreert twee re-enactments van de discussies bij de sluiting van Numax, die beschouwd worden als een schoolvoorbeeld van syndicalistische debatcultuur: een door de ex-arbeiders

van Numax, ondertussen 35 jaar ouder, en een met de ontslagen werknemers van Fagor als *re-enacters*. Het debat uit 1979 krijgt op die manier de allure van een brechtiaans *Lehrstück* voor de ‘onderdrukten’. Het historisch verschil tussen beide generaties, dat ongeveer samenvalt met opkomst en bloei van het neoliberalisme, is fysiek zichtbaar in de inspanningen die de ex-werknemers van Fagor moeten doen om zich dit oude discours – met wortels in een Spaanse traditie van anarchosyndicalisme – eigen te maken. Bernat toont vervolgens deze gefilmde re-enactments aan een publiek dat ver afstaat van de Baskische of Catalaanse arbeiders. Tijdens de performance waarin de film geluidloos wordt afgespeeld, spreken de toeschouwers, doorgaans behorend tot de middenklasse, zelf de dialogen in. In eerste instantie zorgt een soort spelleider ervoor dat de rollen verdeeld worden, daarna geeft zij ook haar ‘rol’ door aan het publiek. De ironie wil echter dat de theatrale ‘arbeid’ die de toeschouwers moeten verrichten hen amper in staat stelt de subtiele intellectuele en ideologische verschuivingen – die toch zeer duidelijk waarneembaar zijn – te vatten en te interpreteren. [46] Deze vorm van toeschouwersparticipatie heeft een geheel ander effect dan Boals forumtheater: zijn theatraleisering van sociale conflicten bevrijdt de deelnemers – de *spect-actors* die hun eigen problemen ter sprake brengen – van de dwang van een in hun ogen vruchteloos (ideologisch) discours, terwijl het ‘burgerlijk’ publiek van Bernat zich verliest in de materialiteit van de reële theaterpraktijk. Of dit ook een soort ideologische *katharsis* oplevert, dat is een open vraag. Tegelijk vat deze uiterst bescheiden, al dan niet geslaagde, oefening in artistiek zelfbeheer – Bernats spelleider laat de toeschouwers letterlijk in de steek, maar de voorstelling moet doorgaan – de hierboven geschetste dilemma’s samen. Deze theatrale *mise en abîme* legt de oneindigheid van de politieke representatie bloot. Alle deelnemers (Numax-arbeiders, Fagor-arbeiders, nieuwe toeschouwers) worden verplicht standpunten te verwoorden die niet (meer) van henzelf zijn, in een bewuste operatie van *Verfremdung*. Zo wordt aangetoond hoe elk debat – ook als de inzet overduidelijk gerechtvaardigd is – ideologisch (en historisch) is gekaderd en dat dit onontkoombare feit niet anders dan als eindeloos ‘agonistisch’ valt op te vatten: in de representatie gaat altijd iets verloren, net zoals in een spelletje ‘doorfluisteren’ – de eerste ingefluisterde zin klinkt, nadat hij de kring rond is gegaan, helemaal anders. Tegelijk maakt het experiment gebruik van (de restanten van) een zeker klassenbewustzijn; het probeert een totaliteit te vatten die niet (meer) bestaat, zeker niet in talige of niet-talige uiterlijkheden. Bernat toont namelijk fragmenten uit een eigentijdse documentaire waarin de gesprekken vaker niet dan wel over het failliet van Numax zelf gaan. Een deel van het nieuwe publiek zet dat gesprek – over kapsels, hemdskragen, bakkebaarden... – met plezier verder. Uiteraard is dat niet de essentie, maar het maakt wel duidelijk hoe een ideologische constructie als het ware overbepaald wordt door culturele toevalligheden. Ook het neoliberalisme, al dan niet in de gedaante van ‘postmodernisme’ of zelfs ‘werkbaar werk’.

In een krachtig essay over de erfenis én de opvolging van het *théâtre militant* – het Franse equivalent van ons vormingstheater – pleit Olivier Neveux voor ‘un théâtre de la capacité’: ‘ce théâtre ne dit pas quoi penser, il propose de rendre compte de l’événement qu’est penser, de l’épuisement qui peut prévaloir, de la joie aussi, des vertiges et des apories: il n’en est pas le simulacre, il en est l’expérience proposée et réitérée.’ [47] Een theater dat de illusies van het neoliberale individualisme in vraag stelt, door ze te ontmaskeren als verdoken reproductie van hiërarchie en hegemonie. Maar dat kan enkel gebeuren bij de toeschouwer die bereid is om de kloof tussen kijken en handelen permanent te heroverwegen. Een toeschouwer die weet dat kijken ook een vorm van handelen is, net zoals het kijken van de leerling, de student, de onderzoeker. [48] Dan zijn we terug bij af: vorming.

Noten

1 Michael Patterson, *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. p. 4.

2 Annie Dorsen, *In conversation with Judith Malina. 'Poverty is 'no poverty', and 'no poverty' is poetry'*, in: Florian Malzacher (red.), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, Berlin, Alexander Verlag, 2015, pp. 78-91, hier pp. 80-81.

3 Dyana Abs e.a., *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*, Brussel/Antwerpen, Centrum voor Taal- en Literatuurwetenschap van de Vrije Universiteit Brussel/Uitgeverij Walter Soethoudt, 1979; Dina van Berlaer-Hellemans & Marianne Van Kerkhoven (red.), *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater (Acta van het colloquium 'Vormingstheater: tussen Kunst en Pedagogiek', Vrije Universiteit Brussel, 26-28 oktober 1979)*, Walter Soethoudt, 1980; Diane van Berlaer-Hellemans, Marianne Van Kerkhoven en Luk Van den Dries (red.), *Het politieke theater heeft je hart nodig. Het theater tussen emotionele werking en politieke werkelijkheid*, idem, 1982.

4 Daan Bauwens, *Kan iemand ons vermaken? Documentaire over theater en samenleving in Vlaanderen*, Gent, Masereelfonds, 1980, pp. 39-45.

5 Klaas Tindemans, *De ruïnes van het burgerlijk theater. Naar een radicale herdefinitie van stadstheaters in Vlaanderen*, in: *Etcetera*, jrg. 27, nr. 126 (september 2011), pp. 31-39.

6 Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks* (red. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith; vert. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith),

New York, International Publishers, 1971, p. 175.

7 Florian Malzacher (red.), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

8 Marianne Van Kerkhoven, *De historiek van het projekt*, in: *Blijf niet gelaten...*, op. cit. (noot 3), pp. 9-18, hier pp. 14-15.

9 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (vert. Charles A. McBride, Maria-Odilia Leal McBride & Emily Fryer), London, Pluto Press, 1979/2000, p. 122.

10 Augusto Boal, *Legislative Theatre. Using performance to make politics* (vert. Adrian Jackson), London/New York, Routledge, 1998.

11 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

12 Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in: idem, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, pp. 661-708, hier p. 693.

13 Marianne Van Kerkhoven, *Vorming en globaal maatschappelijk kader*, in: *Blijf niet gelaten...*, op. cit. (noot 3), pp. 25-27.

14 Ibid., p. 22.

15 Bishop, op. cit. (noot 11), p. 276.

16 Van Kerkhoven, op. cit. (noot 13), pp. 30-32.

17 Carlos Tindemans, *Toeschouwersperspectief en actionisme. Intentie en effect van het vormingstheater*, in: *Blijf niet gelaten...*, op. cit. (noot 3), pp. 58-60.

18 Ibid., pp. 67-68.

19 Dina van Berlaer-Hellemans, *Maatschappelijke vorming en emotionaliteit. Een moeizaam maar misschien niet onmogelijk samenspel op het gebied van het theater*, in: *Het politieke theater heeft je hart nodig*, op. cit. (noot 3), pp. 11-38, hier pp. 14-16.

20 Paul De Bruyne, *Emotionaliteit als ideologie*, in: *Het politieke theater heeft je hart nodig*, ibid., pp. 39-50, hier pp. 44-47.

21 Hans van Maanen, *Emotionaliteit als ideologie bis*, in: *Het politieke theater heeft je hart nodig*, ibid., pp. 51-61, hier pp. 53-58.

- 22 Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *New Left Review*, nr. I/146 (juli-augustus 1984), pp. 59-92.
- 23 Florian Malzacher, *No Organum to Follow. Possibilities of Political Theatre Today*, in: Malzacher (red.), op. cit. (noot 2), pp. 16-30, hier p. 20.
- 24 Jan Buck, *Die Theatralität von Proteststrategien und die Protestaktion als Aufführung am Beispiel der globalisierungskritischen Bewegung*, Giessen, Justus-Liebig-Universität, 2007, pp. 19-23.
- 25 John Jordan, *Performing Against the Suicide Machine. Notes for a Future Which is Not What it Used To Be*, in: Malzacher (red.), op. cit. (noot 2), pp. 104-114, hier p. 109.
- 26 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 528-591.
- 27 Brian Holmes, *Recapturing Subversion. Some Twisted Rules for the Culture Game*, in: Lieven De Cauter, Ruben De Roo & Karel Vanhaesebrouck (red.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, NAI Publishers, 2011, pp. 272-287, hier pp. 274-276.
- 28 Bishop, op. cit. (noot 11), p. 3.
- 29 Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), red. Hauke Bronkhorst, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 85.
- 30 Marianne Van Kerkhoven, *Het agitproptheater en zijn vormende functie*, in: *Blijf niet gelaten...*, op. cit. (noot 3), pp. 139-162, hier p. 161.
- 31 Klaas Tindemans, *The Fourth Wall, or the Rift between Citizen and Government. Another Attempt at a Conceptual Synthesis of Theatre and Politics*, in: Robrecht Vanderbeeken, Christel Stalpaert, David Depestel & Boris Debackere, *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, pp. 31-42.
- 32 Jonas Staal, *Progressive Art*, in: Malzacher (red.), op. cit. (noot 7), pp. 56-65.
- 33 Augusto Boal, *Legislative Theatre. Using performance to make politics* (vert. Adrian Jackson), London/New York, Routledge, 1998, p. 16.
- 34 Lawrence Michael Bogad, *Electoral Guerrilla Theatre. Radical ridicule and social movements*, London/New York, Routledge, 2005, pp. 43-120.

- 35 Chantal Mouffe, *Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art*, in: Malzacher, op. cit. (noot 7), pp. 66-75.
- 36 John McGrath, *Political Theatre and Class*, in: *Tot lering en vermaak*, op. cit. (noot 3), pp. 143-157, hier pp. 143-147.
- 37 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 121.
- 38 Marianne Van Kerkhoven, *A la recherche du personnage perdu. Het personage als vorm en als uitdrukking van de emotionaliteit*, in: *Het politieke theater heeft je hart nodig*, op. cit. (noot 3), pp. 133-173, hier pp. 158-170.
- 39 Bishop, op. cit. (noot 11), pp. 163-176.
- 40 Boal, op. cit. (noot 9), pp. 131-142.
- 41 Monika Gintersdorfer, *In conversation with Hervé Kimenyi, LLoyd Nyikadzino, Michael Sengazi & Franck Edmond Yao. 'We came by surprise, went to schools in the morning and to bars in the evening.'*, in: Malzacher (red.), op. cit. (noot 2), pp. 56-69.
- 42 Julian Boal, *Behaving like guerrillas, wary of the enemy. A historical perspective on the Theatre of the Oppressed*, in: Malzacher (red.), *ibid.*, pp. 70-76.
- 43 Marianne Van Kerkhoven, *Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven*, in: idem, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Leuven, Van Halewyck, 2002, pp. 19-22.
- 44 Wim Van Gansbeke, *'Stomp niet af, stomp terug'. Twintig jaar theaterkritiek*, Antwerpen, EPO, 2010, p. 33.
- 45 Jörg-Wilhelm Joost, Klaas-Detlef Müller & Michael Voges, *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C.H. Beck, 1985.
- 46 Klaas Tindemans, *Le spectateur du politique. Éléments pour une recherche sur le spectateur du théâtre et sa citoyenneté*, in: *Degrés. Revue de synthèse d'orientation sémiologique*, nr. 160, winter 2014, pp. e1-e12.
- 47 Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 191.
- 48 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be

(mailto:info@dewitteraaf.be)