

# Vervreemding, ontvreemding, bevreemding

## Over hyperkritisch theater

In de zesde eeuw voor C. ontwikkelt zich uit de extatische rite rond Dionysos en de aardgodin Demeter een reizang. Uit deze dithyramben ontwikkelt zich geleidelijk aan een dramatische structuur - het satyrspel - die wordt gepolijst tot wat wij nu kennen als de tragedie. Lang nadat het oorspronkelijke ritueel is gesecculariseerd, treedt uit het koor een voorzanger naar voren. De gemeenschap is zich blijkbaar bewust geworden van haar breekbare gemeenschappelijkheid. Deze individuatie van de voorzanger maakt een dialoog tussen koor en voorzanger mogelijk. Deze voorloper van de speler/acteur noemen de Grieken: *hypokrites*. Hield zijn activiteit aanvankelijk een antwoorden of verklaren, vervolgens acteren in, enkele eeuwen later staat zijn spreken gelijk met huichelen. Toneelspelen is een schijnvertoning geworden, waarvan iedereen weet dat er slechts gedaan wordt alsof dat, wat getoond wordt, werkelijk is.

Plato verwerpt deze schijnheiligheid als toegang tot de kennis. De waarheid ligt verankerd de eeuwige, onveranderbare ideeën. Uiterlijke beelden staan bloot aan de wisselvalligheden van het aardse bestaan en zijn in dit licht slechts schijnbeelden van de waarheid. Kunst is in de nabootsing of mimesis van deze beelden schijn in tweevoud. Theater is derhalve schijn van de schijn en als hypocrisie de basis voor onwetendheid in het kwadraat. In zijn dialogen voert hij Socrates op als de horzel in de nek van iedere zelfgenoegzame aristocraat. Met diens analyses jaagt hij menigeen de filosofische stuipen op het lijf. Het kost Socrates uiteindelijk zijn leven.

### 1. Theater: edu-tainment?

Schijn en zijn, theater en inzicht in de ware aard der dingen kunnen echter volgens Aristoteles, de bekendste leerling van Plato, wel degelijk samengaan: "het anderen nadoen-en uitbeelden dat mensen vanaf hun geboorte eigen is"(Poetica 48b5) is voor hem de drijfveer achter ieder leren. Nabootsing verschaft mensen genot en het is dit genot dat het leerproces motiveert. Door medelijden en angst te wekken in de uitbeelding "ontdoet de tragedie de vreselijkste gevallen van lijden die haar onderwerp bij uitstek vormen, van het element van weerzinwekkendheid"(49b24), stelt Aristoteles. Het is dit pathos dat in de tragedie wordt gewekt. Als Bertold Brecht zich met zijn episch theater tegen het 'aristotelisch' theater afzet, is het niet omdat hij met hem van mening verschilt over wat heden ten dage 'edu-tainment' wordt genoemd: vermaak en didaktiek gaan ook voor Brecht samen. Wel wijst hij het louter empathisch gehalte van de receptie af. Brecht mist het kritische momen. Door een esthetische distantie bewerkt de tragedie weliswaar een collectieve katharsis, maar de toeschouwers krijgen geen inzicht in hun 'vervreemde' situatie.

Natuurlijk zijn termen als 'kritisch', 'vervreemd' en 'loutering' niet van toepassing op de tragedie in een nauwelijks aan de mythe ontworstelde, Griekse stadstaat. Zij krijgen pas tweeduizend jaar later zeggingskracht, wanneer de ideeën van Marx en Freud elkaar bevruchten. Marx politiseert het dialectische gedachtegoed van Hegel en Freud blaast - in navolging van Schopenhauer - Aristoteles' katharsis-gedachte nieuw leven in. Hun werk wordt geschraagd door het 19e eeuwse mensbeeld waarin niet meer de goden, maar het individuele zelfbewustzijn centraal staat. Collectieve loutering wordt bij Freud individuele sublimatie: theater - kunst in het algemeen - biedt door zijn sublimerende werkingen een uitlaatklep voor onverwerkte libidineuze aandriften. Daarom geeft theater de 19e eeuwse burger weer moed. Maar, zo meent Brecht, de onderdrukte arbeidersklasse wordt daar niet veel wijzer van.

Hoewel ook Freud eist dat het onbewuste Es een bewust Ich moet worden, beperkt hij deze bewustwording tot een individuele katharsis. De politieke en sociaal-economische bepaaldheid van het zelfbewustzijn blijft onbesproken. De door Marx gepolitiseerde

hegeliaanse dialectische dynamiek behoudt bij Freud een individueel-psychologische karakter. Of in Brechts eigen woorden uit 1936: "aanvaarding of verwerping van hun (de acteurs, ho) daden en uitingen moest op een bewust niveau gebeuren in plaats van - zo als tot nu toe het geval was - op het niveau van het onbewuste van het publiek"(Brecht on theater, John Willet (vert.) Londen 1984, p. 91). Doordrenkt van ideologische schijn die voor werkelijk wordt aangezien laat het burgerlijk theater een dieper inzicht in haar eigen vervreemding niet toe. Het is geeneens hypocriet, het is volstrekt vervreemd. Als ideologie heeft het de schijn heilig verklaard en het is deze heiligheid die Brecht met zijn episch theater bewust wil desacraliseren.

## **2. Bewustwording: het project van de moderniteit**

Brechts episch theater draait om bewustwording. Zijn methode van de 'Verfremdung' kan slechts begrepen worden tegen de achtergrond van Hegels modernistisch-filosofische gedachtengoed. Dit denken is geënt op de Verlichtingsbegrippen vrijheid, gelijkheid en broederschap en het kantiaanse idee van een kritisch zelfbewustzijn. Kant fundeert kennis niet langer in een transcendente instantie, maar in de menselijke rede. Hij erkent dat empirische input daartoe onontbeerlijk is. De schijn - Plato's empirie - wordt in de moderne filosofie opgewaardeerd. Deze wordt niet heilig verklaard, maar wel onontbeerlijk voor het kenproces. Kennen is niet langer een speculatief schouwen van goddelijke ideeën, het is een ontdekkingsreis door de potenties van de geest.

Het zelfbewustzijn kan slechts als collectief subject politieke vrijheid, gelijkheid en broederschap in de geschiedenis realiseren. 'Geschiedenis' is vanaf Kant emancipatie: een lineaire, accumulatieve progressie van collectieve leerprocessen. Onderwijs vormt de kern van dit Bildungsproject, waarin zich steeds weer nieuwe historische subjecten aandienen: na Hegels burgers Marx' arbeiders, dan hun vrouwen en na de WO II geleidelijk aan al hun gedepriiveerde familieleden en buurtbewoners, totdat in onze postmoderne tijden normaliteit een lappendeken van erkende marginaliteiten is geworden. Zo streeft de moderne mens - zowel het individu als het collectieve subject - zonder hulp van welk buitenaards of bovenaards wezen dan ook - naar bewustwording en juridische erkenning.

Dit proces zou moeten culmineren in een rechtspolitieke toestand waarin het lijden structureel wordt ingeperkt door een systeem van fundamentele rechten en plichten. Een zware historische arbeid, maar "Arbeit macht frei". De sociaal-politieke utopieën van Kant, Hegel, Marx en de 19e eeuwse sociaal-utopisten zijn limietgestalten van deze utopische beginselverklaring, die voor Brecht meer in de DDR dan in de USA was verwerkelijk.

## **3. 'Entfremdung'**

Het verschijnsel 'vervreemding'- Entfremdung - is inherent aan deze 'vrijheidsstrijd'. Het is het sleutelbegrip in de marxistische didaktiek die Brechts (kunst)politieke uitgangspunt vormt. Maar het is slechts tegen de achtergrond van dat wat Hegel "de veruitwendiging van de Geest" noemt, dat het specifieke karakter van de vervreemding duidelijk wordt. In Hegels idealistische filosofie wordt voor het eerst het ontwikkelingsdenken gepresenteerd dat aan onze geschiedsopvatting ten grondslag ligt. De drijvende krachten zijn niet de sociaal-economische verhoudingen die Marx later in een materialistische en politiek-economische vertaling van Hegels dialectische systeem zal introduceren, maar de strijd op het niveau van de Geest. In zijn *Phänomenologie des Geistes* schetst Hegel hoe het zelfbewustzijn tot inzicht in zijn ware aard komt: van de eerste sensorische indrukken (Plato's schijn) tot aan de meest complexe cultuur-historische geestesprocessen (religie, kunst, filosofie). Alleen in het licht van dit omvattende proces - de 'Absolute Geest' - komen individuen tot zelfkennis.

Dit proces objectificeert zich in allerlei materiële vormen: economische, politieke, artistieke, wetenschappelijke, zedelijke, juridische en religieuze theorieën en instituties. De geest

'veruitwendigt' of objectieveert zich hierin. Maar, zo meent Hegel, in deze noodzakelijke bemiddelingen raakt het bewustzijn aanvankelijk van zichzelf vervreemd. Zo drukt het zedelijk besef zich in wetten uit, maar deze worden als uiterlijk en vreemd ervaren zolang ze niet in het zelfbewustzijn van de volgende generaties worden geïntegreerd. Deze integratie vindt plaats in een langdurig historisch proces waarin de vervreemding ten slotte wordt 'opgeheven' en het bewustzijn tot zichzelf komt. Leren blijkt bewustworden, bewustworden is opheffen van de vervreemding. Slechts via de omweg van de noodzakelijke vervreemding komen individuen tot zichzelf: de bemiddeling wordt geïnternaliseerd als een rijkere, want bewustere ervaring. De werkelijkheid blijkt uiteindelijk redelijk en slechts het redelijke kan werkelijk zijn. Natuurlijk is er veel onredelijks - geweld, hartstochten, lijden - maar dat zal dit uiteindelijk in het voordeel van de rede uitwerken. Hegels "list van de Rede"- het gebruik van de passies om de rede te versterken - vormt de sluitpost van het bewustwordingsproces.

Bij Hegel worden de bestaande machtsverhoudingen niet geproblematiseerd. Marx politiseert Hegels dialectische visie en toont aan dat de voor het Bildungsproces noodzakelijk vervreemding componenten kent, die wel degelijk vermeden kunnen worden. Deze hangen samen met de arbeidsdeling en de onmogelijkheid van arbeiders om het productieproces te overzien en te beheersen. Door identificatie met het bewustzijn van hun onderdrukkers - door incorporering van hun ideologie - vervreemden zij van hun product, van het arbeidsproces, van hun mede-arbeiders, maar vooral van hun eigen essentie als vrije wezens. Door deze viervoudige vervreemding kunnen ze geen structureel inzicht in hun eigen situatie kunnen krijgen. Het opheffen van dit ideologische bewustzijn, van deze structurele vervreemding, is het doelwit van de emancipatie van de arbeidersklasse. In de politieke en economische verwerkelijking van een niet-vervreemde socialistische samenleving zal, zo meent Marx op zijn beurt, de geschiedenis van de mensheid zich voltooien.

#### **4. Verfremdung: atopische spiegeling**

Politiek is één ding, kunst een ander. Door zijn episch theater een expliciet politieke lading te geven levert Brecht zijn werk aan een dilemma uit. Walter Benjamin wijst daarop in *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (1935). Sprekend over de zelfvervreemding die kenmerkend is voor de kunst - met name de film - in het nationaal-socialisme, ziet hij hoe onder totalitaire regimens een reductie plaatsvindt van de spanningsverhouding tussen kunst en politiek: "Zo is het gesteld met de esthetisering van de politiek, die het fascisme bedrijft. Het communisme antwoordt daarop met de politisering van de kunst"(42). Realiseren totalitaire regimens de utopie ten koste van de autonomie van de kunst, in de avantgardekunst, waartoe Brecht zijn theater rekent, blijft de utopie principieel oningevuld. Het episch theater streeft weliswaar naar bewustwording, maar zij is als kunstvorm te zelfbewust om zich geheel tot propaganda te laten reduceren. Brechts materialisme is nooit wars geweest van esthetische genot: zijn zijden hemden en dikke sigaren weerspreken zijn communistische inzichten geenszins.

Om het onbewuste te ontsluiten en de zelfvervreemding op te heffen introduceert Brecht een theatrale versie van Hegels gedachte van de 'list van de rede': de hartstochten moeten een rol in het leerproces vervullen. Genieten mag, maar alleen als het reflexief is. Daartoe ontwikkelt Brecht zijn aan het Chinese theater ontleende 'Verfremdung'-effecten. Wat aanvankelijk nog 'Entfremdungs'-effect wordt genoemd, gaat na 1935 'Verfremdungs'-effect heten: iedere identificatie van de auteur met zijn rol of van de toeschouwer met het verhaal wordt door 'kunstmatige' ingrepen in de voorstelling geblokkeerd. Hieruit blijkt dat Brecht zich geheel in een avant-garde traditie naar Benjaminische maatstaven voegt. Evenals Breton weigert hij zijn kunstvorm ondergeschikt te maken aan een politieke programma en evenals Malevitch of Schonberg hanteert hij zijn formele middelen om een reflexiviteit bij zijn publiek op te

roepen. Strikt genomen pareert hij de Entfremdung met zijn Verfremdung-effecten. Door de 'Verfremdung' kan het publiek zich zijn 'Entfremdung' bewust worden.

Maar terwijl abstracte kunst in aristotelische zin de ultieme uitdrukking is van een volbracht leerproces - het is door de vernietiging van de nabootsing nog slechts contemplatie van en meditatie op het zuivere, van iedere verandering verstoken inzicht - blijft Brechts theater, evenals het beeldende werk van de surrealisten, gebonden aan de hartstochten. Kiezen de laatsten voor een kritische positie vanuit het onbewuste Brecht wenst deze via de manipulatie van de formele structuren van zijn medium nog eenmaal te verlichten. In artistiek opzicht realiseert de utopie zich in en als het werk. Het episch theater bootst de vervreemde werkelijkheid niet meer na, maar berooft deze van haar ideologische sluiers. Zij vervreemdt niet, maar ontvreemdt. Zij re-presenteert geen utopie, maar presenteert zichzelf als een ideale niet-plaats, als een atopische spiegel. Zij stelt de werkelijkheid niet meer voor, maar doet voorstellen tot werkelijkheid.

Brecht politiseert de esthetische distantie. Niet door er afstand van te nemen, maar door bewust afstand te scheppen tussen inhoud en vorm, tussen re-presentatie en presentatie. De inhoud van het episch theater is de spanning tussen beide als een reflexieve ervaring die de hartstochten niet gebruikt voor de sublimering, maar ter verheldering van de onderdrukte situatie van zijn publiek: Mackie Messer als hypokrites. Dit betekent geenszins dat het amusent verdwijnt. Uiteindelijk blijkt Brecht de aristotelische combinatie van genieten en leren nieuw leven in te blazen: "Theater blijft theater zelfs als het instructief theater is, en in zoverre het goed theater is zal het amuseren"(73). Brechts epische theater is dubbel genieten: in één keer twee verschillende kwaliteiten. Naar goed marxistisch recept wordt zowel lichaam als geest aangesproken. Het biedt dat wat Aristoteles als een combinatie van genot en inzicht van het leren kenschetste: pathos. Reflexiviteit of denken kan niet zonder deze pathos: het is zelfreflexieve beroering of iets dubieuzer: beroerde zelfreflexiviteit.

### **5 Hyperkritisch theater en de bevreemding**

Maar inmiddels zijn we 60 jaar en een gevallen muur verder. Het vormingstheater heeft zijn tijd gehad en het Werktheater zijn uitwerking. Er is een eind aan de Grote Verhalen gekomen, ook aan het verhaal dat Brechts gebroken narratieve structuren nog een zekere samenhang verleende. We zijn de ideologiekritiek voorbij. Is er niettemin onder de vele soorten theater die in pluralistisch-postmoderne tijden worden een bestaansrecht hebben nog een Brechtiaanse reflexiviteit waarneembaar?

Als het kritische project van de moderniteit zijn eind heeft bereikt, maar de zelfkritische reflectie nog wel degelijk van belang is, kan er dan een andere verhouding tot de reflectie en tot het leren worden gedacht? En als de schijn-zijn oppositie niet meer toereikend is, om de interactie tussen kunst en leven te kenschetsen, is het dan aannemelijk om, terugkerend naar de wortels van het theater en de kunsttheoretische beschouwing, de positie van de hypokrites, de antwoorder en de acteur, te herwaarden. Het theater zou weer hypocriet in de dramatische - en niet de morele - zin van het woord worden. Haar schijnheiligheid valt dan samen met de heiligheid van de schijn. Of als we de moderniteit als vertrekpunt nemen, dan is het theater wellicht de plaats waar de kritiek kritisch wordt: hyperkritisch theater dus. Hyperkritisch in die zin dat als er nog een boodschap moet worden overgebracht deze ambigu, maar niet onbeslisbaar is. De beslissing wordt aan de geëmancipeerde toeschouwer overgelaten. In de hypocrisie of hyperkritiek is bewust een genotselement aanwezig, omdat de esthetische ervaring van het denken of van de reflectie ons, zoals Aristoteles reeds aangaf, als vanzelf laat leren.

Misschien wordt het nog het dichtst benaderd door het muziektheater van *Hollandia*. In de Cargohal van de KLM is eveneens een poging deze merkwaardige betrokkenheid die niet via het onbewuste maar via het lichaam verloopt te realiseren.

Het stuk *Der Fall/dépons* uit 1992 van theatergroep *Hollandia* getuigt naar mijn mening van de door mij bij Brecht gethematiseerde beroerde zelfreflexiviteit. Het stuk is een volstrekt in zichzelf besloten eenheid, louter presentie, waarin iedere verwijzing naar iets buiten het theater door allerlei zelfreflexieve wendingen wordt vernietigd. Op een bepaalde manier wordt het publiek buitengesloten. Maar door het stuk in een omgeving te spelen die het lijsttoneel doorbreekt wordt het op een fysieke wijze in het stuk opgenomen. Het begin van *Der Fall/dépons* is een hyperreflexief spel met de heiligheid van de schijn. De componist Dick Raaymakers, geen acteur maar een 'echt' persoon, zit achter een tafel op de vloer van de Wester Gasfabriek. Hij begint als volgt: "Hoe is de situatie?". Het antwoord is dat ik hier voor u sta en zonet vroeg 'Hoe is de situatie?', vervolgens een poosje wachtte en toen voortging met: 'Het antwoord is dat ik hier voor u sta en zonet vroeg 'Hoe is de situatie?'. Dit gaat nog een tijdje door, waarna Raaymakers opmerkt dat hij geen acteur en dit dus geen theater is. Vervolgens nodigt hij een acteur uit het geheel nog een keer over te doen, hetgeen gebeurt. Door deze stapeling van schijnbewegingen waarin in allerlei varianten een niet-theatrale werkelijkheid geheel verstrengeld raakt met de theatrale encensering wordt eens te meer duidelijk dat *Hollandia* zich bewust begeeft in dat schemergebied tussen zijn en schijn.

Deze hyperreflexiviteit is echter verbonden met sterke fysieke componenten: naast de situering van het publiek op een specifieke locatie is het vooral de muzikaliteit, waarin eveneens aan een pathos wordt geappelleerd. Het stuk is in alle betekenissen een toonbeeld van hedendaags Brechtiaans theater. Maar in tegenstelling tot Brechts stukken wordt de taal als discursief uitdrukkingmiddel van de geest volledig opgeblazen. Zij wordt door het citeren van in 17e eeuwse Japans gestelde teksten getransformeerd tot onbegrijpelijke klanken. De overgang van reflexiviteit naar affectiviteit wordt hier methodisch nagestreefd. Door namelijk een volstrekt onbegrijpbare taal vol merkwaardige keelklanken op staccato-achtige wijze te reciteren - wat overigens geen geringe prestatie is - wordt het publiek gedwongen afstand te doen van iedere doelgericht luisterschema. Aan de neiging om te begrijpen waar het stuk over gaat, aan de behoefte aan zinvolheid wordt niet meer tegemoet gekomen. De aandacht moet tenslotte wel gericht worden op ritme en melodie.

Representatie gaat in dit stuk volledig verloren. De schijn wordt totaal door deze constant te verdubbelen. Schijn en werkelijkheid buitelen over elkaar heen en zijn daardoor niet meer van elkaar te onderscheiden. Als in de laatste scene in de martelende afdeling de mens als een invalide god naar zijn rechtmatige plaats, de aarde, afdaalt, maakt *Hollandia* op adembenemende wijze aan haar publiek duidelijk hoe zij zichzelf ziet: theater als een gestructureerde tuimeling.

## **6 Van vervreemding via ontvreemding naar bevreemding**

Maar deze cultuurhistorische fase lijken wij met de nederlaag van de fascisme, de ondergang van het stalinisme, de val van de Muur en de breuk met de avantgarde achter ons te hebben gelaten. Het utopisch spaarbekken begint in de jaren vijftig al op te drogen. Termen als neo-, trans- en postavantgarde vinden hun weg naar en in de kunstkritieken. De media lijken definitief de rol om te shockeren en te verlichten van de avantgarde over te nemen om deze ten slotte uit te hollen. Een van de werkingen van de moderne avantgarde was het shockeffect dat door sommige theoretici als de doorwerking van de kantiaanse ervaring van het sublieme wordt opgevat. Dit shockeren is echter allang door de massamedia overgenomen. Ook de shock is allang gedemocratiseerd: hij is tot kick geworden. Kunst wordt spektakulair. Inmiddels is de wereld door de versnelling en globalisering van het economisch en politieke verkeer door gedigitaliseerde informatie- en transportsystemen kwalitatief veranderd.

Solidariteit is televisioneel en giraal georganiseerd. Politiek gezien heeft in ieder geval in de westerse wereld het klassemodel met kwalitatief verschillende waarden waaraan het leven werd afgemeten, opgehouden te bestaan. De hiërarchisch geordende samenleving met haar pyramidale machtstructuur, is platter geworden: het maatschappelijk verband is een netwerk dat zich naar alle kanten uitstrekt. Culturele waarden worden door de media gepopulariseerd door ze op duidelijke rolmodellen toe te snijden. De langdurige, verbeterde strijd die de politieke vrijheid zou moeten realiseren, is volgens filosofen als Baudrillard, gestreden, ook al vallen er binnen de huidige samenleving zonder probleem nieuwe tweedelingen waar te nemen. Zonder dat we het doorhadden is de utopie van de verlichting in onze multimediale, televisionele wereld gerealiseerd.

De hedendaagse mens bevroedt, de een meer dan de andere, sommigen lijfelijker dan anderen, dat het leven eerst theater moet worden om werkelijkheid te zijn. En precies hierin onderscheiden huidige kunstpraktijken zich van avantgarde praktijken. Het gaat niet meer om een wegnemen van de vervreemding en een ideale plaats, maar om een subtielere bevreemding en een verplaatsing die juist daarin een bewustwording en een verandering mogelijk maakt. In deze atopische bevreemding ten aanzien van het eigen bestaan vindt theater in het leven (een) plaats. Het theater biedt individuen een plaats waar kritische reflectie en hyperkritische sensibilisering kunnen samenvallen.