

ven en alle werelden die niet uit haar voortkomen, tot onderdaan van haar creativiteit te maken. 'Slechts door fictie kan de mens zijn wezen binnen de grenzen van de wereld tot een vrij leven met zijn medemensen vormen,' schreef de auteur in een essay bij zijn stuk.

Op het doek worden de geprojecteerde beelden van het duizend jaar oude schilderij met filmbeelden bedekt, waarin in felle kleuren de met huid bedekte stukken menselijk vlees zoals natuurschoon in groot detail opgenomen zijn. Na verloop van tijd komen de acteurs van achter de ruggen van de toeschouwers. In het donker wordt een zaklamp als een camera, die het zichtbare kader vastlegt. Een na een komen de gezichten voorbij. Ultradun cellofaan is op hun huid gekleefd en doet aan het brokkelende vernis op een schilderij denken. Zes acteurs verschijnen tussen doek en geprojecteerde beelden. Het wordt licht, de geluiden verdwijnen:

A.: Bent u Gu Hongzhong?

Gu: Ik zeg zijn lijnen.

De scène ligt vol met gummi-schuimmaten, waarop niemand recht op kan blijven. Een verhoor vindt plaats. 'U lijkt wel machines, of u gedraagt zich toch zo,' zegt de ondervraagde schilder, die als antwoord krijgt, dat hij, als hij dan toch Gu Hongzhong niet wil zijn, vrij is. 'Want de persoon die gearresteerd werd, moet vooreerst Gu Hongzhong zijn.' Niemand wordt vrijgelaten, tenzij hij van rol zou veranderen. Maar ook dat zou hoogstens tijdwinst zijn,

want de macht is al lang in ieders lot doorgedrongen. Zonder haast ontspint de handeling zich en alle niveaus met de verschillende standpunten van het verhaal worden een na een afgehandeld. Op de scène worden de menselijke figuren tijdelijk door poppen vervangen. De spelers achter de poppen blijven zichtbaar, maar pas als de angst ondraaglijk wordt, breekt de mens weer van achter de door hem bestuurde pop naar voren. Maar dan wordt de mens precies omwille van die angst opnieuw tot een machine, die in de laatste vertwijfelde hoop zo gemakkelijk als geen ander de vreemde doelstellingen van de anonieme macht gehoorzaamt.

Als Europees gevormde burger kan men zich bij dat alles de sfeer van b.v. Kafkas *Prozeß* en van Becketts clowns herinneren, waarin die specifieke dubbele eenheid van de moderniteit de eeuwige essentie van het beeld van totalitaire regimes geworden is. Ondanks de vreemdheid van taal en gestiek kan deze Chinese theaterkunst ons menselijk zo nabij komen, dat de exotiek van het oriëntaals-vreemde het denken allerminst in slaap wiegt – wat bij zulke ontmoetingen helaas al te vaak gebeurt. De acteurs beheersen op wonderlijke wijze het spel tussen psychische identificatie en gestileerde distantie tot de steeds wisselende rollen en het lukt hen zich doorheen het hele stuk mee in te graven tot aan de wortels van de fictie van de maatschappelijke macht, die de fictie van de menselijke vrijheid moet afbinden.



Ping Feng - Wang Jianwei / Herman Sorgeloos

Het stuk van Wang Jianwei, dat in China niet officieel opgevoerd mocht worden, mist zijn kans niet de Europeaan in schaamte en verbazing naar zoveel doordacht fijnzinnig werk uit het zogezegde achtergebleven gebied van het moderne theater te doen kijken. En zelfs als er na lectuur van het stuk nog bedenkingen zouden rijzen, of de vraag of men niet nog eens door de eigen fantasie en de hoop op diepgravend theaterwerk bedrogen is, dan nog heeft het stuk *Ping Feng* het verdiend niet door onwetendheid onder het opgeklopte schuim van de algemene flauwte in het theater bedolven te worden.

Vertaling: Dries Moreels

Theater maken, theater leren

Klaas Tindemans hield de *State of the Union* voor Het Theaterfestival 2000.

Zich beroepend op Schiller en Brecht, pleit hij voor een grenzeloze artistieke vrijheid en voor een zo groot mogelijke diversiteit in het kunstvakonderwijs.

Stefan Hertmans vraagt zich in zijn boek *Waarover men niet spreken kan. Elementen voor een agogiek van de kunst* af hoe spreken over kunst mogelijk is, met name in een omgeving van georganiseerde kennisoverdracht, in de agogiek dus. Hertmans formuleert zijn probleem als volgt: 'Ten eerste weet ik niet zeker wat kunst is. Ten tweede weet ik niet zeker wie de ander is tot wie ik mij richt of tot wie het kunstwerk zich richt. Ten derde weet ik niet wat het kunstwerk wil zeggen. Ten vierde heb ik slechts vage noties van de context die in het kunstwerk geïmpliceerd ligt. Het enige wat ik iets scherper kan omschrijven, is het mechanisme van de communicatie zelf, dit bezig-zijn met (metaforische) betekenisoverdracht.'

Hertmans komt tot deze formulering nadat hij, voorlopig, een historische premisse van de agogiek van de kunst had aanvaard. Die vooronderstelling komt erop neer dat we de mens kunnen opvoeden door hem met kunstwerken te confronteren en dat de agogiek dus verplicht is aan het kunstwerk een bepaalde positieve betekenis toe te kennen. Aanvaarding van deze premisse lijkt een noodzakelijke voorwaarde om over kunst te spreken, te leren, kortom erover te communiceren. In zijn boek gaat Hertmans echter niet speculeren over een eventueel minimum aan positieve betekenis dat kunstwerken zouden bezitten. Integendeel, hij geeft juist aan dat communicatie zelf, dat kennisoverdracht zelf – al dan niet georgani-

seerd, al dan niet over politiek, politieke filosofie, kunst of kunstfilosofie – steeds in een theoretisch moeras rond dwaalt en dat de agogische premisse bijgevolg niet in deze vorm volgehouden kan worden.

Speeldrift

Hoe kan je iets leren, iets aanleren, wanneer de betekenis van dat kennisobject voortdurend wegglijdt of wegzinkt? Ik wil, in het kort, spreken over de mogelijke consequenties die deze schijnbare impasse voor een onderwijsbeleid omtrent kunst, en omtrent podiumkunsten in het bijzonder, kan hebben. Dat lijkt op een wat simpele vermenging van beleidspragmatisme en kunstfilosofisch getheoretiseer,

maar ik zal proberen de valkuilen van zo'n oefening te vermijden. Daarvoor doe ik, met enige kritische afstand, beroep op een oude bondgenoot: professioneel toneelschrijver en liefhebberend kunstfilosoof Friedrich Schiller.

De jonge Schiller, de schrijver van *Die Räuber* (*De Rovers*), beweerde in 1784 nog dat de oprichting van een nationaal theater zowat het belangrijkste instrument was om een moderne natie te realiseren, een natie die onderworpen zou moeten zijn aan de ideeën van de Verlichting. Meer dan tien jaar later waren, na de Thermidor-staatsgreep, de zogenaamde 'dwingelanden van de vrijheid', zoals Robespierre en Saint-Just, uitgeschakeld en trad de Franse Revolutie in haar burgerlijke fase. Vredelievende, verlichte intellectuelen zoals Schiller waren opgelucht na het bloederige schouwspel van de guillotine – dat was pas de vleesgeworden versie van een nationaal theater. Schiller schreef al een tijd geen toneel meer, hij keek naar zichzelf en zag een zieke, tuberculeuze man. Vanuit de concrete ervaring van zijn eigen lichamelijke leed deed hij een krampachtige poging om te begrijpen waarom de schoonheid, waarom de kunst ondanks alles toch in staat leek het lijden te verlichten. Hij dacht na over het lijden van een samenleving, van een natie waarin de verheven vrijheidsidealen, paradoxaal genoeg, ingrijpen als een medicijn met ondraaglijke nevenwerkingen, vaak pijnlijker dan de kwaal zelf. De revolutie als slordige chemotherapie. Deze lijdende Schiller ziet de kunst, om te beginnen het theater zoals zich dat aan de antieken spiegelt, als het voortbrengsel van de *Spieltrieb*, de menselijke 'speeldrift'. Die *Spieltrieb* is de synthese van de grote drijfveren, van de driften van de mens: zijn natuurlijke instincten die hem meenemen op het niet te stuiten ritme van de natuur en hem zo van elke keuzevrijheid beroven, en zijn tegennatuurlijk verstand dat strijdt tegen de determinismen van het instinct, het verstand dat wetten maakt om de natuur te temmen en ruimte voor vrijheid te creëren. Schiller ziet de *Spieltrieb* als een soort 'drift tot schoonheid', die zowel het materialisme van de natuurlijke bevrediging als het formalisme van de vrijheid als een geheel van papieren grondrechten overstijgt. Hier toont de mens dat hij in staat is om afstand te nemen van zichzelf, van zijn onstuitend handelen en van zijn abstract geredeneer. Als *homo ludens* is hij zich bewust van de schijnwereld die hij ondergaat én slaagt hij erin zichzelf ervan te overtuigen dat hij mee dit schouwspel vormgeeft. De wereld van de menselijke realisaties, zeker als het gaat om maatschappelijke en politieke instellingen, is een contingente schijnwereld, een wereld die

net zo goed door een andere schijnvertoning vervangen kan worden. Dat hoeft geen probleem te zijn, zegt Schiller, want de schoonheid, die ons een blik gunt op de waarheid, stelt ons juist in staat om de morele betekenis van de vertoning, om de menselijke en maatschappelijke verhoudingen te begrijpen. De schoonheid is op die manier de voorwaarde tot de vrijheid, tot de democratische orde. De kunst is de grondslag van de wet.

Op deze manier geformuleerd klinkt Schillers humanisme nogal wereldvreemd, in politiek opzicht akelig simplistisch. Deze gedachten zijn nochtans meer dan één overweging waard.

Ten eerste. De idee dat het evenwicht tussen gevoel en verstand in concrete menselijke verhoudingen én op politiek niveau pas hanteerbaar wordt, wanneer de vergankelijkheid van die relaties fundamenteel erkend wordt – de 'schijnvertoning' van de actualiteit – is hoogst eigentijds.

Ten tweede is er de gedachte dat de kwaliteit van de schijn, van de vertoning, de kwaliteit van de (persoonlijke en politieke) vrijheid bepaalt: dat klinkt cynischer dan het is. Anderzijds lijkt de relatieve populariteit van de huidige overheden in België, die gebaseerd is op een onmiskenbaar dramaturgisch en retorisch vermogen om discussie én consensus te ensceneren, Schillers analyse goed te illustreren.

Ten derde levert Schiller een uitstekend ideologisch alibi voor een politiek correct cultuurbeleid. Zijn humanisme, zijn ondbluzzinnige moralisering van de schoonheid, een operatie die gepaard gaat met de eis om de ontwikkeling van de *Spieltrieb* voorop te stellen in de opvoeding, het verklaart de bekende opvatting over kunst en cultuur als volksoepvoeding, als school voor weerbare en verdraagzame burgers. Een opvatting die de beleidsnota's blijft teisteren. De politici, hun adviseurs en tal van cultuurwerkers op het terrein willen dat graag blijven geloven.

Theater is als artistieke discipline zo belangrijk omdat het fictieve en dus het voorlopige van de sociale verhoudingen erin blootgelegd wordt: dat hou je van Schiller over. Wanneer Bertolt Brecht anderhalve eeuw later nogal stellig poneert dat theater de veranderbaarheid van de samenleving moet tonen, dan is hij aan die gedachte schatplichtig. Dat die erkenning van de schijn vervolgens de mensheid naar één universele schoonheid moet leiden, dat is echter een stap te ver, als je kijkt naar de artistieke praktijken van vandaag. De *Spieltrieb* van de huidige generatie (of beter: generaties) theatermakers ontwijkt elke zekerheid, verwijst niet naar stabiele gevoelens en nog veel minder naar duidelijke waarden of strenge doch rechtvaardige wetten.

Meer dan ooit lijkt het pure verlangen om te spelen de toneelspelers van vandaag te motiveren – de regisseursloze voorstellingen op Het Theaterfestival 2000 zijn daarvan in zekere zin een symptoom. Maar het is ook meer dan ooit onduidelijk waarheen dit verlangen hen als spelers stuurt, laat staan dat het ons, als toeschouwers, dichter bij één of ander waarheidsbegrip brengt. Is dit een ethisch en politiek échec, is dit postmoderne euforie, of is dit gewoon een neutrale vaststelling? Voor zover dit het kunstenbeleid, en met name de kunstonderwijsbeleid betreft, denk ik dat neutraliteit past. Maar die neutraliteit is niet vrijblijvend. Een kunstenbeleid heeft, politiek-theoretisch gezien, een wat aparte positie in de bestuurlijke logica van het democratisch bestel. Op de meeste beleidsterreinen – sociale zekerheid, milieu, enz. – staat het primaat van de politiek buiten discussie: de overheid bepaalt de terugbetalingstarieven in de gezondheidszorg, de overheid legt de normen over de uitstoot van schadelijke stoffen bij de industrie vast. Hier bepaalt de politieke meerderheid welke intenties prioritair zijn en hoe die intenties in bestuurlijke en vervolgens sociale praktijk worden gebracht. In het kunstenbeleid geldt deze logica echter niet. De overheid bepaalt de artistieke prioriteiten niet, om de eenvoudige reden dat niemand in staat is die prioriteiten te benoemen, omdat de illusie is verdwenen dat artistieke doelstellingen een aanwijsbare relatie onderhouden met de sociale, ethische of politieke intenties die de overheid wél bepaalt, op basis van haar democratisch mandaat. Dat een welbepaalde emissie van een verbrandingsoven de volksgezondheid schaadt, daarover valt objectief te discussiëren en daar dient vervolgens over beslist te worden. Maar de maatschappelijke relevantie van de artistieke keuzes die in elk gebaar, in elke *Gestus* van de toneelspeler liggen, valt niet te bepalen. En als deze te bepalen zou zijn, zou de artistieke betekenis van die gebaren juist helemaal verloren gaan. Dan wordt de kunst onderworpen aan de wet, zou Schiller zeggen, en is de *Spieltrieb* bedwongen. Een kunstenbeleid creëert materiële voorwaarden voor een radicale autonomie, maar houdt zich ver van elke bepaling van artistiek-politieke prioriteiten. Dat doen de kunstenaars, de theatermakers zelf. Dit in tegenstelling tot de verantwoordelijken voor de uitstoot van afvalstoffen in de lucht. Of anders uitgedrukt: de tegenprestatie voor een investeringssubsidie in milieuvriendelijke techniek is een scrupuleus respect voor extra strenge emissienormen. De tegenprestatie voor een theatersubsidie is het uitdrukkelijk verbod om een tegenprestatie zelfs maar af te spreken. Een verplichting tot grenzeloze artistieke vrijheid.

Konijnenfokker

Ik wil niet ingaan op de consequenties van deze radicale onbepaaldheid voor het kunstenbeleid in het algemeen, ik wil me beperken tot enkele dringende gevolgtrekkingen voor het kunstvakonderwijs, beginnend bij de theateropleidingen.

Ten eerste. Schiller zag de *Spieltrieb* terecht als een synthese van abstracte rede en concrete passies, van beredeneerde nuttigheid en richtingloos instinct. Communiceren over de wijze van spelen, kennis overdragen omtrent houdingen bij het spel, bij de levende artistieke creatie, kan dus niet gericht zijn op het afleveren van een welbepaald soort professionaliteit. Het onderscheid tussen uitvoerende en schepende kunstenaar is sowieso theoretisch vaag en is zeker op het toneel nauwelijks te bepalen. Heersende opvattingen over de creatieve arbeidsverdeling in het theater – of het nu om collectieve processen gaat dan wel om meer hiërarchische processen met vaste posities van regisseur, vormgever en spelers – kunnen dus nooit bepalend zijn voor de pedagogische inhoud, laat staan voor het pedagogisch systeem. Kennisoverdracht in de kunst betekent dat over onbepaaldheid gesproken wordt, concreter nog over de onmogelijkheid om creatieve systemen vast te leggen. Kunstonderwijs gaat in op de noodzaak om de toevallige artistieke consensus – de smaak – van het ogenblik in vraag te stellen, te doorbreken. Geen beroepsopleiding dus.

Ten tweede, in het verlengde van het vorige. In de systematiek van ons hoger onderwijs bestaat er een taakverdeling tussen hogescholen en universiteiten. Sinds ook de hogescholen geacht worden onderwijs op academisch niveau te organiseren én de structurele mogelijkheid kregen om onderzoek te doen is dit verschil wat vervaagd, maar de finaliteit blijft minstens impliciet verschillend – zelfs al wijst alles erop dat het onderscheid op termijn nog zal verminderen. Op een hogeschool is de oriëntatie van de opleiding op een welbepaalde beroepskeuze dwingender dan op de universaliteit. Maar de vorming van kunstenaars, die nu op hogescholen is ondergebracht, zou nog radicaler afstand moeten nemen van de dwang tot beroepskeuze dan zelfs de universitaire vorming. Een goede eerste stap zou zijn om de mogelijke plaats van een kunstvakopleiding in een universitaire omgeving te onderzoeken: niet noodzakelijk materieel, wel intellectueel. De geëmancipeerde toneelspeler van vandaag moet met de universitair geschoolde dramaturg op voet van gelijkheid kunnen omgaan – zonder misplaatste schroom dus. Er worden veel concrete stappen in die richting gezet, maar de structuren zijn weerbarstig.

Ten derde, eigenlijk ook in het verlengde

van het vorige. Tegenover specialisatie, iets wat voor een theatervorming nefast is want te doelgericht, te arbeidsverdelend, staat niet eenheid, maar juist verregaande, niet-intentionele diversiteit. Diversiteit die, nogmaals, de schijnbare eensgezindheid omtrent artistieke kwaliteit doorbreekt, diversiteit die Schillers uitgangspunt, nl. dat 'schijn' juist betekent dat iets op zeer veel verschillende manieren kan verschijnen, ernstig neemt. De meeste niet-artistieke vakopleidingen beginnen met een ruim, gemeenschappelijk basispakket en gaan gedurende de cyclus steeds verder specialiseren. Een kunstvakopleiding zou echter juist een andere weg moeten volgen. Beginnen met de grootste mogelijke diversiteit – de Antwerpse toneelopleiding heeft geen twee richtingen nodig, maar minstens tien mogelijke trajecten, ook voor andere kunstenaars dan theatermakers: laat ze maar met elkaar strijden om de ziel van de toneelspeler – en geleidelijk aan confrontaties tussen deze trajecten organiseren, speeldriften op elkaar laten botsen. Net de omgekeerde logica dus. Een afzonderlijke kunsthogeschool is wellicht de best denkbare omgeving om deze creatieve processen te structureren.

Ten vierde. Kunstvakopleiding is één ding, aandacht voor kunst – toneel en al het andere – in het onderwijs is iets anders. Toch is 'radicale onbepaaldheid' even belangrijk in de kunsteducatie – als onderdeel van het leerplichtonderwijs – als in de kunstvakopleiding. Niet omdat elk kind op de bodem van zijn zieltje een kunstenaar zou zijn – dat is écht niet zo – maar omdat het object van pedagogische aandacht – het kunstwerk dus – nu eenmaal door die onbepaaldheid gekenmerkt wordt. Dus staat het resultaat van deze kennisoverdracht per definitie niet vast, want dan zou die onbepaaldheid opnieuw miskend worden. Ik veroorloof mij daarom even een zeer concrete politieke bedenking. Onlangs werden een aantal gedetailleerde leerkrachten die zeer dicht bij de artistieke praktijk stonden door de minister, onder druk van het nuttigheidsdenken én de pure machtswellust van de onderwijszuilen, terug voor de klas geplaatst. Dat is een aanfluiting van elke kunstzinnige pedagogiek, niet omdat kunst zo nodig met privileges moet overladen worden in onze maatschappij van de schone schijn, maar omdat de specifieke biotoop van artistieke processen miskend wordt. Alsof men de academische ziekenhuizen zou afschaffen omdat onderwijs en niet gezondheidszorg de basistaak van de universiteit is.

Misschien is de nadruk in mijn verhaal op de bijzondere positie van het kunstonderwijs – kunstvakopleidingen en kunsteducatie – tege-lijk de zwakte ervan: we staan midden op dat

terrein en zien alleen de grenzen, we kunnen heel moeilijk spreken met zogenaamde indringers, met onderwijsspecialisten bijvoorbeeld, laat staan met onderwijsmanagers. Maar misschien gaan deze reflecties ook op voor andere academische opleidingen. De notie van *Spieltrieb* lijkt mij bijvoorbeeld bijzonder vruchtbaar voor juristen, en dan niet omwille van de overvloed aan advocatenseries. Ik wil eigenlijk pleiten voor een onderwijsbeleid dat uitgaat van het unieke karakter van het opleidingsterrein en niet van een veralgemeende functionele relatie tussen opleiding en beroep, een relatie die bovendien meestal in termen van rendabiliteit beschreven wordt. Dit pleidooi richt zich ook in de allereerste plaats tot het onderwijsbeleid, niet tot het kunstenbeleid. Wie de kunstvakopleiding naar de cultuurminister wil verhuizen, moet consequent zijn en bijvoorbeeld ook de minister van volksgezondheid verantwoordelijk maken voor de opleiding van artsen en paramedici of de minister van justitie voor de opleiding van juristen. En daar pleit gelukkig niemand voor.

Bertolt Brecht zegt ergens dat de beweging waarmee de goochelaar een konijn uit zijn hoed tovert wonderbaarlijk is, maar dat de beweging van de konijnenfokker misschien even wonderbaarlijk zijn. Onderwijsverstrekkers houden graag het hele traject van hun pupillen in de gaten, van toelatingsproef tot tewerkstelling. Dus is de leerling-goochelaar geslaagd in zijn schoonheidsproef als zijn beweging wonderbaarlijk is en duizenden mensen ademloos toekijken. Terwijl die leerling-goochelaar misschien alles heeft geleerd van de even wonderbaarlijke beweging waarmee de konijnenfokker de konijntjes koesterde toen hij aan de achterkant van de schouwburg de levende rekwisieten kwam leveren. Misschien moet daarom de konijnenfokker ook doceren aan de toneelschool.