

Zoveel jaren na zijn dood wordt Jean Genet (1910-1986) nog steeds omschreven als 'schandaalauteur'. Niet alleen zijn criminele levenswandel heeft hem die naam bezorgd, ook de inhoud van zijn romans en theaterstukken werd als bedorven bestempeld. Alhoewel we vandaag schijnbaar niet zo vlug meer geschokt worden, werkt het oeuvre van Genet nog steeds ontluisterend.

Genet probeert in zijn werk de structuur binnen de maatschappij en de mens bloot te leggen. Het uitgesproken representatief karakter maakt van het theater voor hem een ideaal medium om die analyses uit te werken. Door soms zeer extreme situaties te ensceneren slaagt hij erin een duidelijk beeld op te roepen van zijn visie op de mens en de samenleving. Zijn theaterstukken zijn geen pogingen om de samenleving een geweten te schoppen of om de maatschappelijke problemen op te lossen. Hij probeert alleen onophoudelijk de vinger op de spreekwoordelijke wonden van onze moderne samenleving te leggen.

Aan de hand van twee minder bekende essays, *L'étrange mot d'...* en *Comment jouer 'Les Bonnes'*, en zijn bekend theaterstuk *Le Balcon* probeer ik aan te tonen waarom een confrontatie met het theaterwerk van Genet ook vandaag nog verrassende inzichten oplevert, zowel op politiek als maatschappelijk vlak. Misschien kan zijn theater zelfs de aanleiding zijn om opnieuw te denken over de verhouding tussen politiek en theater in het algemeen? Theater en politiek, meer dan ooit een noodzakelijke confrontatie?

Genet

Een pleidooi voor naaktheid op de scène.

De mens zoals hij is

In *Comment jouer 'Les Bonnes'* (1962) schrijft Genet over het theater: 'Ik kan niet precies zeggen wat het theater is, maar weet wel wat ik het verbied te zijn: de beschrijving van gewone handelingen, bekeken van op een afstand: ik ga naar het theater om op de scène mezelf te zien, zoals ik mezelf nooit zal kunnen of durven zien of dromen, en toch zoals ik mezelf ken. Het is dus aan de acteurs om, beladen met alle gestiek en alle mogelijke attributen, me mezelf te tonen, om me naakt te tonen, in alle eenzaamheid, in alle lichtheid.'¹

Zoals hij aangeeft, kan Genet het theater als medium niet definiëren. Niettemin houdt hij een pleidooi voor het theater door het enkele functies toe te schrijven die hij zeer belangrijk vindt. Eén daarvan is dat de acteurs de toeschouwer een onthullende spiegel moeten voorhouden zodat de toeschouwer zichzelf 'naakt' op de scène kan zien. Volgens Genet moet het theater de mens tonen zoals hij is. Pleit hij daarmee voor een terugkeer naar een 19^{de}-eeuws naturalistisch theater waar de mens in de 'grauwheid' van zijn alledaagse gestes beschreven wordt? Wel integendeel, Genet staat voor een theater dat de werkelijkheid niet nabootst, maar dat de werkelijkheid juist wil tonen, ontdaan van zijn nabootsingen. Hij wil een realisme op de scène zetten dat de toeschouwer confronteert met wie hij of zij is: een eindig subject.

In *L'étrange mot d'...* (1967) geeft Genet het theater een zeer uitgesproken plaats binnen de maatschappij: 'Aan de toekomstige

urbanisten zullen wij vragen een kerkhof binnen de stad in te richten waar men de doden zal blijven begraven, of een onrustwekkend columbarium te voorzien, sober maar onweerstaanbaar, om daarna, dichtbij, in de schaduw ervan, of te midden van de zerken, het theater te bouwen. Ziet u wat ik bedoel? Het theater moet het dichtst bij, werkelijk in de beschermende schaduw komen te staan van de plaats waar we onze doden bewaren of van het enige monument dat hen verdraagt.'²

De dood ensceneren

Dit is geen poging van Genet om een griezelige sfeer rond het theaterbezoek te creëren. Hij wil met deze oproep terug naar de kern van de zaak: naar het waarom, de noodzaak van het theater. Door het theater die specifieke locatie van het kerkhof toe te kennen benadrukt Genet de nauwe band tussen het theater en de dood, want dat is wat het theater volgens Genet moet doen: de dood op de scène brengen. Niet enkel in dramatische sterfscènes, maar vooral in de wijze waarop de eindigheid van het moderne subject daar een plaats krijgt.

Waarom heeft men daarvoor het theater nodig? Met de eindigheid van de mens worden we toch dagelijks geconfronteerd via andere media? Foto's, documentaires, nieuwsbeelden, reality shows: overall schreeuwt de eindige werkelijkheid ons in het gezicht. Ze tonen ons gruwelijke beelden, over ruzies, moord, massagraven, hongersnoden, vluchtelingen,... We kennen de werke-

lijkheid, ze wordt ons in onze huiskamer aangeboden in beeld en woord. Maar juist hier ligt het probleem, het blijven beelden, hoe werkelijk ze ook overkomen. Het blijven beelden die alleen maar verwijzen. Ze zijn met andere woorden nooit iets meer dan een representatie, ze stellen het getoonde nooit reëel present. Door een beeld te tonen, of over een bepaald gegeven te praten nemen we afstand van datgene wat we tonen of waarover we praten. Sterker nog, we kunnen pas kijken naar iets of praten over iets doordat er door het beeld of het woord een afstand gecreëerd wordt, een afstand die niet overbrugd kan worden. De werkelijkheid is steeds –psychoanalytisch uitgedrukt– een ‘gecastreerde’ werkelijkheid³ die zich enkel kan tonen in representaties. Alhoewel de werke-

dat de wereld en de mens weerspiegelt, gezien worden als de representatie van de representatie. De gerepresenteerde werkelijkheid wordt dan op de scène geplaatst. En juist op die manier kan het theater het illusoire aspect –dat verwijst naar het Lacaniaanse imaginaire⁴– van de werkelijkheid blootleggen. Het theater ontmaskert dit imaginaire karakter door het beeld waarmee het subject denkt samen te vallen als beeld op de scène te plaatsen, waardoor de breuk tussen beeld en subject benadrukt wordt. Het theater kan zo de moderne mens tonen hoe hij verward zit in zijn imaginaire identificaties, hoe hij zichzelf eindeloze verhalen wijsmaakt en hoe hij in die verhalen alleen de onwankelbare held is waarvoor hij zich houdt.

Hierin ligt de specifieke functie van het theater waarop Genet de nadruk legt. Hoe men de dood, het tekort, ook probeert te verdringen, het is steeds aanwezig. Het moderne subject moet met zijn eindigheid geconfronteerd worden wil het niet vervallen in een denken dat zijn fundament vindt in een imaginaire waarheid. Het theater moet hier de belangrijke taak op zich nemen door de dood, het tekort, de grondeloosheid van dat waarheidsdenken een duidelijke plaats op de scène te geven.

De noodzaak van theater

Wat houdt dit dan precies in, de dood, het tekort, op de scène zetten, het moderne subject confronteren met zijn eindigheid?

Het theater brengt de beeldenmaatschappij in beeld op de scène. Zo wordt de imaginaire structuur van de werkelijkheid imaginair getoond en wordt de maatschappij en het moderne subject geconfronteerd met zijn eindigheid, met zijn tragiek. Het moderne subject kan niet meer terugvallen op een god, het is afgesneden van een allesomvattende waarheid, het is afgesneden van zichzelf. Die tragiek, de eindigheid zelf, kan niet getoond worden, wel de verscheurdheid die deze tragiek veroorzaakt.

Het theater moet dit beeld, deze castratie tonen door de vernietigende werking te tonen van een maatschappij of een subject dat denkt met zichzelf samen te vallen, dat dus denkt de waarheid te bezitten. Het negeren van de imaginaire structuur kan catastrofaal zijn voor een individu of een samenleving. Wanneer een maatschappij niet een constante kritische houding aanneemt tegenover de imaginaire structuur in het

dagelijkse leven, kan een totalitair gedachtegoed, dat zich baseert op een waarheidsdenken, zich langzaam installeren. Let wel, het theater kan geen duidelijk antwoord bieden op het probleem van een groeiend extreem gedachtegoed. Meer zelfs, het theater moet juist de onmogelijkheid om pasklare antwoorden te bieden, centraal stellen. De constante neiging van de moderne mens om tot oplossingen en waarheden te komen –iets waar we, indien we willen handelen binnen het dagelijkse leven, niet aan kunnen ontsnappen– moet op de scène gedecentreerd worden. Daarmee wordt bedoeld dat we de onmogelijkheid en de noodzakelijkheid om de eindigheid te tonen, tegelijkertijd een plaats op de scène moeten geven. Op die manier wordt de eindigheid van elk gedachtegoed of elke handeling benadrukt.

Wanneer de vraag gesteld wordt of het theater nog steeds een noodzaak is, dan kan ik hierop alleen maar volmondig ja antwoorden. Het theater is, vanuit zijn specifiek imaginair karakter, een belangrijk forum om het moderne subject de spiegel van de eindigheid voor te houden. Het moet het moderne subject denken tot op zijn grens. Het hedendaagse theater moet daarom steeds opnieuw botsen tegen zijn eigen grens, tegen zijn dood. Jan Ritsema zei hierover: ‘Toch zullen we, als we verder willen, meer besef van dood in ons werk moeten krijgen, ik in het mijne, en jij in het jouwe. Ik bedoel met meer besef van dood iets anders dan de quasi spelletjes met de werkelijkheid zoals wij die nu op de internationale podia vertonen. Besef van dood hoeft niet expliciet over dood te gaan, dat is een misvatting. Besef van dood doet pijn, voorlopig, omdat we het altijd weggestopt hebben.’⁵ Ritsema benadrukt hier de noodzaak om de dood, de tragiek van de eindigheid, terug een plaats te geven op de scène.

De wereld als bordeel

Het oeuvre van Genet wil ik hier graag als voorbeeld aanhalen. Hij neemt als auteur de representatie als structuur mee in zijn schriftuur en geeft haar er een volwaardige positie. Op die manier legt hij de structuur van het tekort bloot door telkens opnieuw de



Nooit kan je de realiteit van haar mise-en-scène onderscheiden. De ontmaskering van de realiteit gaat samen met het creëren van de realiteit.

lijkheid enkel getoond kan worden, blijft de mens het verlangen hebben om de werkelijkheid in haar volheid te vatten, om er mee te versmelten. Het subject wil de breuk met de wereld en met zichzelf herstellen. Dit herstellen mislukt constant, wat een onbehagen met zich meebrengt.

Genet geeft deze mislukking een belangrijke plaats in zijn theaterwerk door de dood, het tekort, dat het onbehagen een fundering geeft, te ensceneren. Hij wil de toeschouwer confronteren met datgene wat die het liefst niet wil zien: dat de werkelijkheid en hijzelf niet samenvallen met het beeld dat hij over de werkelijkheid en zichzelf heeft. Het identificatieproces wordt constant verstoord, het bezitten van een vaste identiteit is een illusie.

Als de werkelijkheid altijd een gerepresenteerde werkelijkheid is, dan kan het theater,

breuk met de werkelijkheid te omschrijven. Hij doet dit door een zeer dunne lijn te installeren tussen de gerepresenteerde werkelijkheid en de representatie ervan op de scène. Nooit kan je de realiteit van haar mise-en-scène onderscheiden. De ontmaskering van de realiteit gaat samen met het creëren van de realiteit. Zijn oeuvre is een constant spelen met dit onderscheid. *Le Balcon* is een zeer sterk voorbeeld van hoe Genet omgaat met de dubbele imaginaire structuur van het medium theater. In *Le Balcon* toont hij de wereld als een bordeel. Vanuit deze metafoor analyseert hij de machtsstructuren zonder ze te veroordelen of er een betere structuur voor in de plaats te stellen. Hij deconstrueert de situatie, toont het wankele van elke structuur, maar toont tevens dat men niet anders kan dan binnen een structuur te handelen.

Le Balcon is een bordeel, een huis van illusies. Irma, de bordeelhoudster, creëert een kader waarin haar klanten een machtsfunctie kunnen uitoefenen: of een geestelijke, of een rechterlijke of een militaire functie. Het decor wordt er met een zeer grote ernst opgezet, alle accessoires die nodig zijn als uiterlijke tekens om die machtsfunctie uit te oefenen zijn aanwezig. De nadruk die er gelegd wordt op deze uiterlijkheden, op deze maskerade, brengt de personages in een belachelijke situatie. Deze wordt nog verstevigd door ook het genot dat ze aan dit spel beleven, te tonen. De klanten komen om te genieten en nemen het spel dat ze daarvoor moeten spelen au sérieux. De bordeelhoudster zorgt er wel voor dat het genot gedoseerd wordt, ze kan niet toelaten dat haar klanten te ver gaan in hun identificatie met hun helden, want dit zou het einde betekenen van haar bordeel. De illusie moet als illusie kunnen standhouden. Ook de klanten zelf brengen een 'vreemd' gegeven binnen in het scenario, zodat ze zichzelf kunnen behoeden van een volledige identificatie met de machtsfunctie.

Het theater als representatie van de werkelijkheid wordt hier op de scène geënsceeneerd. De identificatie van de toeschouwer met de held wordt er uitvergroot. Zoals de toeschouwer zich imaginair verhoudt –zich identificeert– met de held en geniet van deze identificatie, zo genieten de klanten –de personages

in *Le Balcon*– van de identificatie met hun begeerde functie. Het identificatieproces wordt hier in zijn volle naaktheid op de scène gebracht door het te onderwerpen aan de strenge wet van de komedie, die toont dat het volop genieten ofwel ridicuul overkomt, ofwel vernietigend werkt. Alles verloopt volgens een vooraf afgesproken scenario dat perfect in scène gezet moet worden. Het geheel wordt dan ook onmiddellijk ontkracht wanneer iemand uit zijn rol valt.

Genet maakt karikaturen van zijn personages, in zijn regieaanwijzingen vraagt hij dat de kostuums letterlijk uitvergroot worden zodat alles grotesk wordt. Door onder meer deze uitvergroting toont Genet de representatie van de representatie, dat het theater is, op scène. Tijdens het uittekenen van de situatie binnen het bordeel dringen er tekens door vanuit de buitenwereld: geweer- en kanonnenvuur. Terwijl er binnen nog steeds genoten wordt van de oude machtsfuncties, is er buiten revolutie en strijdt men voor een republiek.

Enmaal deze situatie duidelijk geschetst, zal Genet de revolutie, die hij aangeeft als de realiteit in tegenstelling tot het huis van illusies, tonen als een geënsceeneerd gegeven. De revolutie is ook een simulacrum, een illusie. Iedereen is een personage, het maakt niet uit of het nu 'echt' is –zoals de revolutionairen die in staat zijn te doden– of vals, zoals de klanten die zich verkleeden in het bordeel; iedereen speelt zijn rol binnen het spel.

De ontmaskering van de illusie bij Genet stopt niet met het ontmaskeren van de personages. De ontmaskering gaat gewoon verder, nooit kan je zeggen 'dit is echt' want die echte situatie valt niet te kennen, er is slechts illusie, een illusie die geen werkelijkheid verbergt. Samuel IJsseling waarschuwt ons voor het gebruik van het woord illusie in zo'n context. 'Het zou kunnen suggereren dat er onder of achter de illusie een ware werkelijkheid zou kunnen verschijnen zonder enige vorm van mimesis. Ongetwijfeld kunnen sommige illusies ontmaskerd worden, maar niet door achter de mimesis een oorspronkelijke, eigenlijke en echte werkelijkheid te ontdekken.'⁶ Het is een illusie die de representatie, zonder meer, toont. Genet blijft spelen met dit theatrale gegeven: theater binnen het theater, waardoor hij het publiek of de lezer wijst op het theater (representatie) binnen de werkelijkheid.

'Het drama: het is te zeggen de theatrale act op het moment van zijn representatie, deze

theatrale act kan niet om het even wat zijn maar kan wel in om het even wat zijn aanleiding vinden.'⁷

Politiek

Omdat het theater per definitie een maatschappelijk gebeuren is, bezit het medium onvermijdelijk een politieke dimensie. Het theater heeft een plaats binnen een maatschappelijke context waarin het iets wil meedelen. Wat er wordt gezegd, hoe er wordt gespeeld, bepaalt de invulling van het politieke aspect van het medium.

Bij vele moderne en hedendaagse auteurs zoals Reiner Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Werner Schwab,... staat de confrontatie van de toeschouwer met de eindigheid cen-

Het theater kan
geen duidelijk antwoord
bieden op het probleem van
een groeiend extreem
gedachtegoed.
Meer zelfs, het theater moet
juist de onmogelijkheid
om pasklare antwoorden
te bieden, centraal stellen.

traal in hun oeuvre, waardoor zij het politieke aspect van het theater een andere benadering geven. Zoals hierboven werd uitgewerkt, kan ook Genet hier als voorbeeld gesteld worden. Ondanks zijn negatieve uitspraken⁸ over de aanwezigheid van politieke elementen binnen een theatervoorstelling, zou ik Genet toch uitdrukkelijk een politiek auteur noemen. De invulling van het politieke aspect bij Genet is echter van een andere orde dan dat van Bertolt Brecht, dé twintigste-eeuwse politieke theaterauteur.

Brecht probeert met zijn oeuvre de toeschouwers expliciet bewust te maken van de situatie waarin ze zich bevinden: ze zijn het slachtoffer van de onderdrukking door het kapitalisme. Hij baseert zich voor zijn oeuvre namelijk op het marxisme dat een analyse

maakt van de kapitalistische maatschappij-structuur en dat zeer duidelijke antwoorden biedt op de problemen binnen deze maatschappij. De marxistische theorie wordt voorgesteld als hét antwoord op de problemen van het gewone volk, problemen die gecreëerd worden door de kapitalisten. De ene ideologie moet een antwoord bieden op de problemen die ontstaan zijn door een andere ideologie. Brechts theater werkt mee aan de verspreiding van het marxisme. Ik zou zijn theater dan ook benoemen als ideologisch politiek theater. Aanvankelijk gebruikt hij het medium theater als een verzetsmiddel tegen het opkomend fascisme. Later wordt zijn theater ge(mis-)bruikt als propaganda-middel van het DDR-socialisme.

Daartegenover staat het theateroefere van Genet, dat baadt in een politiek geëngageerde sfeer zonder expliciete ideologisch getinte uitspraken te doen. Alhoewel Genet in zijn dagelijkse leven vaak deelnam aan zeer uitgesproken linkse manifestaties, houdt hij zich daarvan in zijn theateroeuvre bewust afzijdig. Genet wil hiermee absoluut voorkomen dat zijn werk een moraliserende toon zou krijgen. Daarom ligt het politieke aspect

van zijn werk niet in een ideologisch benadering van de werkelijkheid maar juist in de decentrerende van die werkelijkheid die hij op de scène plaatst. Genet plaatst alles op losse schroeven, sterker nog, hij haalt de basis, de ondergrond waarop de werkelijkheid steunt, onderuit. Hij reageert hierdoor op elke vorm van politiek theater dat ideologisch of moraliserend getint is, door het waarheidsaspect dat in elke ideologie of moraal aanwezig is te ontmantelen als een illusoir gegeven. De analyse die Genet maakt van de maatschappij, heeft daarom ook geen veroordelend karakter. Het is zijn bedoeling om structuren en gebeurtenissen die we als 'gewoon' ervaren, minder vanzelfsprekend voor te stellen. Genet toont zich hier als modern denker: door het moderne eindigheidsdenken centraal te zetten, doet hij de traditionele zekerheden wankelen.

Het pleidooi dat Genet houdt is er een voor een theater dat het moderne subject in zijn 'naaktheid' toont. Dit wil zeggen, het subject tonen in zijn poging het tekort te verdringen en de mislukking ervan tonen. Dit tonen gaat gepaard met een zekere vorm van schroom, versluiering. De leegte, het tekort

op zich kan niet getoond worden en moet worden versluierd door 'une architecture verbale',⁹ door de woordenstroom van het theaterstuk zelf. Dit als reactie tegen het theater en ook de andere media die de eindigheid van het modern subject verloochenen en de grens die in het tonen zelf, in de representatie zelf aanwezig is, als onbestaand behandelen.

Diouf: Mag ik het uitleggen? Ik zou inderdaad graag willen dat deze schijnvertoning in onze zielen een evenwicht herstelde dat door onze ellendige staat wordt vereeuwigd, maar ik zou willen dat het zo harmonieus verliep dat zij (wijzend op het publiek) er alleen de schoonheid van zien, ons dan in die schoonheid herkennen: zo zou ik hen voor liefde vatbaar willen maken.

Bobo: De tocht door de woestijn was lang en moeizaam. En als je geen enkele oase kunt vinden, arme Diouf, zul je een ader moeten openen om wat bloed te kunnen drinken!¹⁰

1 JEAN GENET, *Oeuvres Complètes IV*, Gallimard, Paris, 1968, p. 269. (Uit de tekst *Comment jouer 'Les Bonnes'*.) 'Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être: la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur: je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène tel que je ne saurais –ou n'oserais– me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accouplements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.'

2 Ibid., p.9-10. (uit de tekst: *L'étrange mot d'...*) 'Aux urbanistes futurs, nous demanderons de ménager un cimetière dans la ville, où l'on continuera d'enfouir les morts, ou de prévoir un columbarium inquiétant, aux formes simples mais impérieuses, alors, auprès

de lui, en somme dans son ombre, ou au milieu des tombes, on érigerait le théâtre. On voit où je veux en venir? Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère.'

3 Jacques Lacan verwerkt deze problematiek binnen zijn subjecttheorie. Wanneer het kind zich leert uitdrukken in een taal, gebruikt het woorden die het van de Ander, b.v. de ouders, hoort. Dit noemt Lacan de intrede van het subject in de symbolische orde, de taal. Het kind wordt ingeschreven in de taal wanneer het een naam krijgt, wanneer er over het kind gesproken wordt. Dit kan reeds voor zijn geboorte gebeuren. Het kind is die naam niet, het valt er niet mee samen, toch representeert deze betekenaar –de naam– het kind. De intrede van het kind in de symbolische orde wordt door Lacan de castratie genoemd: het

kind –dat nu een deel van de betekenaarsketting, de taal geworden is– wordt er afgesneden van zichzelf, er is geen zelf (meer). Deze structuur duidt Lacan aan met Rimbauds gezegde: 'Je est un autre.'

4 Lacan maakt in zijn psychoanalytische theorie een onderscheid tussen drie orden: het imaginaire, het symbolische en het reële. Het imaginaire karakter van het theater waarover hier sprake is, kan verder verduidelijkt worden binnen deze psychoanalytische terminologie. Met de term imaginair wordt hier bedoeld dat het subject of de maatschappij denkt samen te vallen met zijn of haar eigen beeld. Dit samen-vallen veronderstelt het miskennen van de castratie, van het tekort dat zich installeert wanneer het subject binnentreedt in de taal, in de symbolische orde.

5 JAN RITSEMA, exposé tijdens de persvoorstelling van het boek

Schimmenspiel van Rudi Laermans (onuitgegeven tekst)

6 IJSELING, S., *Mimesis. Over schijn en zijn*. Ambo, Baarn, p. 35.

7 JEAN GENET, *ibid.*, p. 13. (Uit de tekst *L'étrange mot d'...*) 'Le drame: c'est-à-dire l'acte théâtral au moment de sa représentation, cet acte théâtral ne peut pas être n'importe quoi mais dans n'importe quoi il peut prendre son prétexte.'

8 JEAN GENET, *ibid.*, p. 13.

9 Ibid., p.13.

10 Jean Genet, *De meiden. Onder toezicht. Het balkon. De negers*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1967, p. 224. (Uit: *De negers*).