

Erwin Jans

DE CATASTROFE ALS POLITIEK GEBAAR

‘Ik was Hamlet. Ik stond aan de kust en praatte met de branding BLABLA, achter mij de ruïnes van Europa.’ (openingszin van *De Hamletmachine* van Heiner Müller). Het omkerende, catastrofale gebaar dat *De Hamletmachine* kenmerkt, vormt het vertrekpunt voor onderstaande lezing over politiek en theater.

‘Op het toneel staan is een gebaar van zuivere communicatie, het is een gewelddadig gebaar. Op het toneel stappen is een van de meest radicale gebaren die een mens kan maken.’¹ Aan het woord is Romeo Castellucci, artistiek leider van het Italiaanse gezelschap Societas Raffaello Sanzio. Het toneel opstappen is de oerscène van het theater. Het is het oergebaar dat lang geleden werd uitgevoerd toen een individu zich voor het eerst van het collectieve ritueel losmaakte en een stap opzij zette om in eigen naam te spreken. Nu is het een gebaar dat iedere avond duizenden en duizenden keren wordt herhaald. Het is een vergeten gebaar geworden, al te vaak zonder nadenken uitgevoerd. Tegelijkertijd is dit het meest politieke gebaar dat we hebben. Ik gebruik het woord ‘politiek’ waar Castellucci ‘radicaal’ gebruikt. Als gebaar van een individu, is het iets eenzaam, zonder de steun of de tegemoetkoming van de collectiviteit. Het getuigt van uitdaging en provocatie en dus van blootstelling en exhibitionisme. Het is tegelijk sterk en kwetsbaar, moedig en overmoedig, verantwoordelijk en misdadig, ethisch en transgressief.

Wat is de betekenis van dit radicale gebaar aan het begin van de éénnentwintigste eeuw? Om het begin van een antwoord te formuleren wil ik de openingszinnen van Heiner Müllers *De Hamletmachine* aanhalen: ‘Ik was Hamlet. Ik stond aan de kust en praatte met de branding BLABLA, achter mij de ruïnes van Europa.’ Deze zinnen verwoorden heel gevat een oerscène van het (post-)moderne theater. Het is een scène die door een catastrofe wordt gekenmerkt. Het woord catastrofe verwijst naar de wereld waarin we nu leven, maar het herinnert ons ook aan het theater. Hoewel het begrip ‘catastrofe’ geen deel uitmaakte van Aristoteles’ woordenschat in zijn *Poetica*, werd het nadien de technische term om het moment van de ommekeer aan te duiden in de tragedie. De opening van *De Hamletmachine* beschrijft een dergelijke ‘ommekeer’ of ‘catastrofe’. (En misschien gaat de tekst van Castellucci ook over een ‘ommekeer’? Misschien handelt theater wel altijd over ‘catastrofe’ en ‘ommekeer’?) Het grondgebaar van *De Hamletmachine* is een gebaar van wegdraaien, zich afkeren, iets of iemand de rug toekeren: het verleden (de traditie), de taal (BLABLA), de culturele instellingen, de artistieke productie en reproductie (de hamletmachine), de Europese beschaving als een geheel, het menselijke als dusdanig. Is deze ommekeer, dit letterlijke ‘omkeren’ (de rug toekeren) een onderdeel van het radicale gebaar waar Castellucci over sprak? Ik wil van dit catastrofale gebaar het vertrekpunt maken voor deze gedachten over de verhouding tussen politiek en theater. Ik gebruik het woord theater in zijn breedste betekenis van ‘podiumkunsten’: het omvat theater, dans, performance en de vele tussengenres. Ik hoop duidelijk te kunnen maken dat deze onderscheidingen er in het licht van een meer filosofische reflectie over een ‘radicaal gebaar’ niet onmiddellijk toe doen.

De catastrofe van het gebaar en het gebaar als catastrofe manifesteren zich als een janushoofd voor het eerst op het einde van de 19e eeuw. Dat is in elk geval de these van de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben in een kort maar provocerend essay *Notes sur le geste*. Daarin argumenteert hij dat de westerse bourgeoisie tegen het einde van de 19e eeuw definitief haar ‘gebaren’ verloren heeft. Voor Agamben is een van de belangrijkste indicaties voor dit verlies de wetenschappelijke interesse voor de alledaagse gebaren enerzijds en voor de anomalieën anderzijds. Het is een interesse die voortdurend verschuift en negotieert tussen de noties van normaal en abnormaal gedrag. Agamben citeert passages uit het werk van Gilles de la Tourette en van Jean Martin Charcot. Gilles de la Tourette beschrijft op een zeer gedetailleerde wijze de bewegingen en interacties van het been en de voet tijdens het wandelen, een van de basisgebaren in het dagelijkse leven. Charcot op zijn beurt beschrijft op dezelfde klinische en gedetailleerde wijze de ongecontroleerde en totaal incoherente gebaren van een van zijn hysterische patiënten.

Wat mij fascineert, is het chiasme dat uit deze medische beschrijvingen te voorschijn komt: aan de ene kant gaat het alledaagse gebaar, wanneer het analytisch en gedetailleerd beschreven wordt, deel uitmaken van een vreemd en bevreemdend gedragspatroon: het normale wordt tot aan de grenzen van het begrijpelijke geduwd en wordt daardoor bijna onherkenbaar en abnormaal. Aan de andere kant wordt het abnormale, het singuliere, het waanzinnige, het neurotische of psychotische gebaar, wanneer het gesystematiseerd en gecategoriseerd wordt, tot op zekere hoogte begrijpelijk en logisch binnen zijn eigen referentiekader. Dit chiasme (of omkering of catastrofe?) tussen normaal en abnormaal, vervreem-

ding en systematisering bepaalt de onderliggende dynamiek van het moderne theater.

Het is vanuit dit perspectief van het verlies, de crisis en de catastrofe dat ik over het gebaar wil spreken. Gebaar, in de betekenis die het bij Agamben krijgt, verwijst niet alleen naar een fysieke uitdrukking, maar ook naar de ethische houding die eraan ten grondslag ligt. Dit is hoe Agamben de ommekeer, de catastrofe aan het einde van de 19e eeuw beschrijft: 'Een époque die haar gebaren verliest, raakt erdoor geobseedeerd. Wanneer de natuurlijkheid verdwijnt, wordt ieder gebaar een fataliteit. Hoe meer gebaren hun spontaniteit en eenvoud verliezen, des te moeilijker te ontcijferen is het leven. Het is in deze periode dat de bourgeoisie - die enkele decennia eerder nog volledig de controle over haar symbolen had - toegaf aan het innerlijke leven en zich overleverde aan de psychologie.'³ Het verlies van het gebaar en van de uiterlijke symbolen veroorzaakte een terugtrekking in een innerlijke wereld.

Deze ommekeer, deze terugtrekking in het innerlijke leven laat zijn sporen na in de opkomst van het moderne drama aan het einde van de 19e eeuw, zoals dat door Peter Szondi beschreven is in zijn *Theorie des Modernen Dramas 1880-1950*. De catastrofe van het burgerlijke gebaar wordt bij Szondi vertaald in een crisis van de dramatische structuur. Dit is een crisis van de dialoog en de intersubjectiviteit, van de taal en de representatie, van de mogelijkheid om te begrijpen en daarnaar te handelen. Het is de crisis van de intermenselijke relaties en in die zin de manifestatie van een nieuw wereldbeeld waarin het menselijke subject niet langer een centrale plaats inneemt. De stukken van Strindberg, Ibsen, Tsjechov, Maeterlinck gaan over deze implosie van de intersubjectiviteit en de shift naar een innerlijk leven dat behekt wordt door het onbewuste, de libidineuze driften, het verleden, herinneringen aan angst en schuld, gevoelens van nietigheid en verval, het bewustzijn van de onmogelijkheid tot handelen. 'Als wij doden ontwakken' is de titel van een van de drama's van Ibsen en een bondige samenvatting van de nieuwe betekenis die aan het woord catastrofe wordt toegekend. De catastrofe is niet langer het resultaat van een keten van acties aan het einde van een stuk. De catastrofe staat aan het begin. Het moderne drama begint wanneer de doden ontwaken en zich bewust worden van hun dood.

In zijn studie over het postdramatische theater zet Hans-Thies Lehmann de analyse van Szondi verder. De shift (of de ommekeer) van het dramatische naar het postdramatische theater is ook de shift van de 'agon' - het conflict, de intersubjectieve relatie in het traditionele drama - naar de 'agonie' van het postdramatische lichaam. En niet alleen het lichaam van de acteur, ook het lichaam van de toeschouwer is een lichaam in agonie. Nogmaals Heiner Müller: 'Het specifieke van het theater is niet de aanwezigheid van de levende toeschouwer, maar de aanwezigheid van de potentieel stervende.'³ De gedachtengang van Agamben verderzettend betekent deze agonie

De catastrofe is niet langer het resultaat van een keten van acties aan het einde van een stuk. De catastrofe staat aan het begin. Het moderne drama begint wanneer de doden ontwaken en zich bewust worden van hun dood.

de agonie van het gebaar: het fatale gevecht van het gebaar tegen zijn verdwijning, zijn verlies en zijn onleesbaarheid.

Ik beschouw de ontwikkeling van de moderne kunst dan ook als de crisis van en de rouw om dit dreigende verlies. De dans van Isidora Duncan en van Diaghilev proberen, in de woorden van Agamben, 'voor het laatst te evoceren wat de mensheid voorgoed verloren heeft.'⁴ Deze catastrofe - het verlies van het gebaar - is een constitutief, misschien wel hét constitutieve moment bij uitstek van de moderne kunst. Het opent de ruimte waarin

de moderne kunst zich ontwikkelt. De catastrofe kan als de moderniteit zelf beschouwd worden. De kunst van de stomme film, het expressionisme, het surrealisme, het constructivisme, de moderne dans, maar ook de fascinatie voor exotisme, primitivisme, oriëntalisme en, op een ander niveau, voor fascisme en communisme zijn evenveel manieren om het verlies van het gebaar te vergeten, te verdringen, te herinneren, te sublimeren, te substitueren, te negotiëren, te perverteren. Het is niet nodig om diep te graven in de geschiedenis van de vroegere Sovjet-Unie en in de relatie tussen de kunsten en de communistische ideologie om te zien dat de biomechanica van Meyerhold en de doctrine van het sociaal-realisme twee verschillende antwoorden waren op het verlies van het gebaar: twee verschillende constructies van een nieuwe gebarengrammatica gedetermineerd door de menselijke werkcondities in een industriële omgeving. Het revolutionaire artistieke potentieel van Meyerholds biomechanische anatomie ging echter volledig verloren in de geperverteerde idealisering en ideologisering van het arbeidende lichaam in het sociaal-realisme. En wat de nazi-ideologie *Entartete Kunst* noemde, was niets anders dan het scherpe artistieke bewustzijn van het finale verlies van het gebaar. De brutale collectieve disciplineren van het fascistische militaire gebaar was de catastrofale blindheid voor dit verlies. Spreken over het gebaar en zijn verlies is spreken over politiek en haar verlies, met andere woorden spreken over de mogelijkheid, de onvermijdelijkheid en zelfs de noodzaak van de catastrofe.

Antonin Artaud en Bertolt Brecht gingen expliciet in op die mogelijkheid van een catastrofe in hun geschriften die tot stand kwamen in het interbellum. De economische verwarring, de crisis van de democratie, de opkomst van het fascisme en de dreiging van de oorlog zijn zowel voor Brecht als voor Artaud de expliciete achtergrond van hun denken. Dat maakt iedere poging om hun geschriften van die historische context los te maken, bij voorbaat al verdacht. De werken van Brecht en Artaud zijn de meest ambitieuze pogingen in het moderne theater om een antwoord te formuleren op het verlies van het gebaar. Wat het postmoderne theater genoemd wordt, draagt de sporen van de uiteindelijke mislukking van het artaudiaanse en het brechtiaanse gebaar. Het is in de nasleep

van de dood van deze beide gebaren dat het postmoderne theater ontwaakt (om Ibsens titel op een wat onconventionele manier te gebruiken). De geschriften van Artaud en Brecht draaien als concentrische cirkels rond twee noties, respectievelijk ‘de hiëroglief’ en ‘de gestus.’⁵ De gestus en de hiëroglief representeren de twee fundamentele, radicale of revolutionaire gebaren van het moderne theater. Twee scènes, die verbonden zijn met beide noties, zijn in het (post)moderne theater blijven rondwaren, niet in het minst omdat ze de catastrofe in de ogen zien, zij het op een totaal verschillende manier.

De eerste scène is het beeld dat Artaud aan het einde van zijn opstel *Het theater en de cultuur* beschrijft: de acteur als een slachtoffer op de brandstapel, dat tekens geeft door de vlammen heen - de agonie van het lichaam. Ik citeer de hele paragraaf: ‘Men moet trouwens begrijpen dat als wij het woord ‘leven’ uitspreken, het niet gaat om het leven erkend door de buitenkant der feiten, maar om dat soort breekbaar en beweeglijk brandpunt dat niet door vormen wordt aangeraakt. En als er nog iets hels en waarlijk vervloekt is in deze tijd, dan is het wel dat wij ons artistiek bij vormen ophouden, in plaats van slachtoffers te zijn op de brandstapel, die tekens geven door de vlammen heen.’⁶ Artaud noemde deze signalen ‘hiërogliefen’. Verschillende referenties komen in de notie van hiëroglief samen: de bijna geometrische bewegingen van de Balinese danser, de droomlogica, de grammatica van de stomme film, maar ook de ongecontroleerde en waanzinnige bewegingen van de pestlijder. Artaud investeert de hiërogliefen met een kennis die niet rationeel of discursief is, en met een intensiteit die ons bewustzijn onmiddellijk raakt zonder enige verbale of intellectuele tussenkomst. Voor Artaud waren taal en denken perversies van zichzelf geworden en niet langer in staat om de fundamentele ‘wreedheid’ van het leven te communiceren. Het is het stervende slachtoffer op de brandstapel dat een teken van het leven geeft, waarnaar Artaud op zoek is. In zijn eerste brief over de wreedheid formuleert hij deze aporetische dialectiek, deze ommekeer van leven en dood zeer helder: ‘De wreedheid is boven alles lucide, het is een soort van rigide richting, de onderwerping aan de noodzakelijkheid. Geen wreedheid zonder bewustzijn, zonder een soort toegepast bewustzijn. Het is het bewustzijn dat aan de uitoefening van iedere vitale

daad zijn bloedrode kleur schenkt, zijn wrede nuance, want het is duidelijk dat leven altijd iemands dood inhoudt.’⁷

De tweede oerscène van het moderne theater is Brechts beroemde straatscène. Een man beschrijft hoe een ongeval (een catastrofe) gebeurde op zo’n manier dat hij niet alleen beschrijft wat er feitelijk gebeurde, maar ook hoe het ongeval gebeurde en hoe het vermeden had kunnen worden. Dit is hoe Brecht theater wilde maken. De gestus - want daar gaat het in de straatscène om - ontdoet zich van alle onnodige details en brengt verleden, heden en toekomst samen in een transparant teken. De gestus is allesbehalve een oppervlakkige imitatie van de werkelijkheid: zij graaft naar een verborgen sociale en politieke

Wat de nazi- ideologie Entartete Kunst noemde, was niets anders dan het scherpe artistieke bewustzijn van het finale verlies van het gebaar.

waarheid. De gestus heeft even weinig van doen met het alledaagse gebaar als de hiëroglief van Artaud. Zowel de gestus als de hiëroglief willen een waarheid en een vitaliteit (be)grijpen die zich onder of aan de overzijde van de oppervlakte van het feit bevindt. De ommekeer waar Brecht naar zocht was gebaseerd op het dialectisch materialisme. De artaudiaanse ommekeer was bijna metafysisch: Artaud wilde niet alleen een nieuw bewustzijn creëren, maar ook een nieuw lichaam (het ‘lichaam zonder organen’) en een nieuwe cosmologie.

Artauds hiëroglief en Brechts gestus waren beide revolutionaire gebaren, doortrokken van het verlangen naar een ommekeer, naar

de ontmaskering van een leugen, naar het zichtbaar maken van wat voorheen onzichtbaar was (‘wreedheid’ en ‘dialectiek’). Het geloof in een dergelijk revolutionair gebaar is verdwenen, maar het artaudiaanse en het brechtiaanse gebaar zijn over het postmoderne theater uitgezaaid. Jean-François Lyotard heeft een punt wanneer hij in de ideeën van Brecht en Artaud nog steeds het westerse nihilisme aan het werk ziet. ‘*Cacher-montrer: la théâtralité*’⁸: met die bondige formule vat Lyotard het wezen van het westerse theater samen. Het is het freudiaanse *fort/da*-principe dat Lyotard in het westerse theater bekritiseert. Theater is altijd aanwezigheid/afwezigheid: het theatrale teken representeert altijd iets anders. Dat andere is de ultieme werkelijkheid, die echter afwezig is, terwijl het teken (dat slechts een substituut is) aanwezig is op het toneel. Voor Lyotard is dit het schema van de westerse theologie en metafysica. Hij vindt sporen van dit denken terug bij Brecht en Artaud. Artauds hiëroglief is voor Lyotard opnieuw een grammatica en een syntaxis die het morbide-libidineuze lichaam het zwijgen oplegt. En Brechts gestus toont enkel hoe een bepaalde scène een andere had kunnen of had moeten zijn. Met andere woorden: in plaats van de traditionele noties van het westerse theater te overschrijven, zetten Artaud en Brecht ze verder (evenwel niet zonder ze tot aan hun metafysische en politieke limieten te duwen). Lyotard pleit daarom voor een ‘energetisch’ theater: een theater van ‘intensiteiten’ in plaats van ‘intenties’.

Tijdens de laatste decennia is het lichaam met zijn singuliere en niet te reduceren materialiteit het brandpunt geworden van het moderne theater (dans, performance,...), zonder evenwel een stabiele of centrale positie in te nemen. Het lichaam zal in voorstellingen steeds opnieuw gedecentreerd worden. De Franse filosoof Jean-Luc Nancy formuleert het zo: ‘*Le corps est l’unité d’un être hors de soi*’ (‘Het lichaam is de eenheid van een wezen buiten zichzelf’). In zijn essay *Corpus*, waaruit ik voorgaande omschrijving citeerde, noemt Nancy onze wereld een ‘*mundus corpus*’: ‘*Il y a eu cosmos, le monde des places distribuées, lieux donnés par les dieux et aux dieux. Il y a eu res extensa, cartographie naturelle des espaces infinis et de leur maître, l’ingénieur conquistador, lieu-tenant des dieux disparus. Vient à présent mundus corpus, le monde comme le peuplement proliférant des lieux (du) corps.*’¹⁰ Eerst was er

de cosmos en de goddelijke verdeling van de plaatsen. Dan kwam de mens, plaatsvervanger van de verdwenen goden en veroveraar van de planetaire ruimte. Nu leven we in een wereld van louter lichamen: *mundus corpus*.

Maar het lichaam in het moderne theater heeft zich niet volledig van hiëroglief of gestus kunnen ontdoen. Hiëroglief en gestus zijn op het lichaam ingeschreven. In de meest uitdagende moderne voorstellingen verschuift het lichaam voortdurend tussen hiëroglief en gestus. En die shift herdefinieert op zijn beurt voortdurend hiëroglief en gestus. Op het eerste zicht zo verschillende theatermakers als bijvoorbeeld Robert Wilson, William Forsythe, Jan Fabre, Orlan en Romeo Castellucci continueren, transformeren, reviseren, inverteren of perverteren het artaudiaanse gebaar, de artaudiaanse hiëroglief. Wilsons repetitieve patronen, Forsythes deconstructie van het klassieke ballet, Fabres rituele reductie van balletoefeningen, Orlans chirurgische zelftransformaties en Castellucci's zoektocht naar 'dreamscapes', ontwikkelen zich allemaal onder het getormenteerde oog van het slachtoffer op de brandstapel. Maar een aantal van deze gebaren worden ook door de brechtiaanse gestus bepaald, of op z'n minst door de gedecimeerde sporen ervan. Orlans performances zijn niet alleen een offer van het lichaam op een artaudiaanse manier, maar ook een duidelijk politiek gebaar dat verborgen machtsrelaties blootlegt. Tijdens de chirurgische ingrepen blijft Orlan zoveel mogelijk bij bewustzijn om filosofische traktaaten voor te lezen. Ze vervreemdt zichzelf expliciet van haar lichaam, waarop de chirurgische ingrepen uitgevoerd worden. Dit vervreemdend gebaar herinnert ons aan de man in Brechts straatscène die uitlegt hoe de catastrofe tot stand kwam.

Ik begon mijn beschouwingen met een verwijzing naar twee ogenschijnlijk tegengestelde gebaren: Castellucci's 'op het toneel stappen' en Heiner Müllers rugtoekering naar de menselijke wereld. Twee voorstellingen die ik recent zag maakten van deze gebaren een duidelijk politiek statement. De acteur Benjamin Verdonck bracht drie dagen en nachten door in het gezelschap van een volwassen varken (in een ruimte van het Gentse Nieuwpoort-theater). Zijn performance droeg de titel *I like America and America likes me*.¹¹ De titel verwijst expliciet naar de fameuze gelijknamige

performance van Joseph Beuys in 1974. Beuys bracht drie dagen door in een kooi met een Amerikaanse coyote (in een galerie in New York). Deze performance werd druk becommentarieerd. Ik citeer volgende typische analyse: 'The Coyote action calls attention to the crisis brought about by mechanistic, materialistic and positivistic thinking in the West, and to the emergent need for Western Man to move into the next evolutionary stage, from progress to survival.'¹² Het gebaar van Beuys, een beweging weg van de menselijke wereld naar de niet-menselijke wereld van de coyote, is een revolutionair gebaar. Zelf is hij daarover zeer expliciet: 'Art is a genuinely human medi-

Kan je politiek zijn door te weigeren politiek te zijn? Wat betekent het om een positie in te nemen die voorheen al werd ingenomen? Wat is de betekenis van het gebaar van de herhaling, van het citaat, de parodie, de ironie?

*um for revolutionary change in the sense of completing the transformation from a sick world to a healthy one.*¹³ De performance met het varken van Benjamin Verdonck is veel onduidelijker en problematischer en daarom op dit ogenblik van de geschiedenis 'politieker'. In de huidige context is een titel als *I like America and America likes me* erg beladen. Waar staat het varken voor? Is het varken bedoeld als een verwijt en een belediging? Is het anderzijds niet één van de meest aardse dieren die we kennen? Toen ik naar de performance ging kijken, was de performer uit de krant aan het voorlezen. Het varken luisterde

een tijdje en begon dan de krant op te eten. Naast de Coyote action van Beuys is de performance ook gebaseerd op een tekst (en film) van Pasolini: *Porcile* ('Varkensstal'). Het verhaal van een jonge man, Julian, die weigert zichzelf politiek te engageren en zich opsluit in een varkensstal, waar hij uiteindelijk door de varkens zal worden opgevreten. Welke stellingen worden hier ingenomen? Het motto van de performance is een citaat van Julian uit *Porcile*: 'ik heb geprobeerd er meningen op na te houden omdat ik vond dat het mijn plicht was'. Hoe verhouden zich 'mening' en 'plicht'? Aan de muren hangen lange lijsten van voorbije en eigentijdse oorlogen. Kan je politiek zijn door weigeren politiek te zijn? Wat betekent het om een positie in te nemen die voorheen al werd ingenomen? Wat is de betekenis van het gebaar van de herhaling, van het citaat, de parodie, de ironie?

De voorstelling *TodayUlysses* van Jan Ritsema en Bojana Cvejic is een terugkeer naar het oergebaar van de theatrale communicatie.¹⁴ Op een compleet leeg toneel staan twee mensen. Bij aanvang zaten ze temidden van het publiek op de eerste rij en begonnen ze een conversatie. Vanop hun plaats is het maar een kleine stap naar het toneel, een stap die haast organisch genomen wordt. Ze staan op en nemen afstand van de groep die ze nu als toeschouwers aanspreken. Het is een actie die nauwelijks het vermelden waard is. Toch is het de oerscène waarover Castellucci spreekt. In de voorstelling proberen een man en vrouw hun positie te bepalen zonder een duidelijke positie in te nemen. Ze reageren op elkaar, ze zijn het oneens, maar het echte conflict, het drama blijft uit. Misschien gaat de voorstelling niet eens over het verwoorden van een inzicht, maar veeleer over het bevragen van de fundamenteën (of de ruïnes) van ons denken: 'Why do I want to think that I can think differently/ that I can think/ Why, how can I change the system/disc?' Dat is wellicht de centrale vraag, maar ze blijft onbeantwoord. Hoe zou ze ook beantwoord kunnen worden? Een antwoord zou immers de open uitwisseling met het publiek ongedaan maken. Het publiek is geen levende aanwezigheid, zo zegt Heiner Müller, maar een potentieel stervende. Dit bewustzijn van de dood - ook van de dood van de 'spectaculaire' uitwisseling tussen acteurs en publiek - zou wel eens essentieel kunnen zijn voor het overleven van een politiek gebaar op het toneel.

Er is geen politiek gebaar zonder de catastrofe van het gebaar. De ex-Hamlet bij de branding, het naakte, zieke, lijdende, genietende lichaam op het toneel, de jongen en het varken – ze zijn zelf de crisis. Deze uitspraak van Maurice Blanchot komt waarschijnlijk het dichtst in de buurt van een definitie van de eigentijdse catastrofe: ‘*Le désastre ruïne tout en laissant tout en l’état.*’¹⁵ De catastrofe ruïneert alles en laat alles tegelijkertijd intact. Is dit het radicale gebaar waar het moderne theater naar zoekt? Geen revolutionair gebaar dat alles wil omkeren en veranderen, maar een gebaar dat alles ruïneert en tegelijk intact laat. Een gebaar dat een zekere passiviteit insluit, maar ook verantwoordelijkheid. Een gebaar ergens tussen intimiteit en interventie, om de sleutelwoorden van dit symposium te gebruiken. Misschien bedoelt Agamben dit wanneer hij schrijft: ‘Wat het gebaar kenmerkt is dat er geen sprake meer van is dat het iets moet doen of produceren, maar dat het op zich neemt en ondersteunt. Met andere woorden, het gebaar opent de sfeer van de ethos als de meest eigen sfeer van de mens.’¹⁶

Om dit ethische gebaar te illustreren en mijn beschouwingen tot een einde te brengen, wil ik verwijzen naar een gedicht van Rainer Maria Rilke. De dichter vertelt hoe hij in een museum plots getroffen wordt door een archaische Apollo-torso. Hoewel het beeld geen hoofd heeft, voelt de dichter dat er naar hem gekeken wordt en dat hij zelfs wordt aangesproken. ‘*Du musst dein Leben ändern*’ lijkt de afwezige mond te zeggen, waarna het beeld zich opnieuw terugtrekt in een archaische marmeren stilte. Misschien is dit wel het politieke gebaar waarover ik heb proberen te spreken: deze eenvoudige maar dringende oproep om ons leven te veranderen. Met alle catastrofale gevolgen vandien. Want je leven veranderen betekent een zekere dood sterven.

Lezing gehouden op het symposium *Skintimacies/Skinterventions: Theory/Body/Politics* in het Tanzquartier, Wenen (23-24 november 2002)

Is dit het radicale gebaar waar het moderne theater naar zoekt? Geen revolutionair gebaar dat alles wil omkeren en veranderen, maar een gebaar dat alles ruïneert en tegelijk intact laat. Een gebaar dat een zekere passiviteit insluit, maar ook verantwoordelijkheid.

- 1 Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Les Solitaires Intempestifs, Editions, 2001, p.133 (vert. Erwin Jans)
- 2 Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2002, p.63 (vert. Erwin Jans)
- 3 in: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999 (vert. Erwin Jans)
- 4 Agamben, p.64 (vert. Erwin Jans)
- 5 cfr. Erwin Jans, ‘Over Bernadette, Gestus en Hiërogliefen’, in: Geert Opsomer en Marianne van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadette. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?*, VTI, 1997, p.31-33; Aan de hand van enkele scènes uit de voorstelling *Bernadette* van Alain Platel en Arne Sierens probeert dit artikel duidelijk te maken dat het (politieke) engagement van vele hedendaagse voorstellingen zit in de voortdurende verschuiving van gestus naar hiëroglief.
- 6 Antonin Artaud, *Het Theater van de wreedheid*, Meulenhoff, Amsterdam, 1982 (vert. Simon Vinkenoog), p.13
- 7 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Folio, Gallimard, 1988, p.158-159 (vert. Erwin Jans)
- 8 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Cristian Bourgeois, 1980, p.89
- 9 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Editions Métailié, Paris, 2000, p.125
- 10 id, p.36
- 11 *I like America and America likes me* is de tweede voorstelling in de cyclus *RICHTKRÄFTE* waaraan Benjamin Verdonck met Valentine Kempynck werkt. De performance vond plaats in de Visserij, de onderzoeksruimte van het Nieuwpoorttheater, van 13 november 20u30 tot 16 november 20u30 2002.
- 12 David Levi Strauss, *between dog & wolf*, Essays on Art and Politics, Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999 (opgenomen in het programmaboek van de performance)
- 13 ib.
- 14 *TodayUlysses* werd voor het eerst opgevoerd op 8 maart 2002 en werd geproduceerd door het Kaaitheater.
- 15 Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p.7
- 16 Agamben, p.68