

VAN DUIVELSKUNSTENAARS EN BEELDENSTORMERS. GUY CASSIERS SPEELT *FAUST*

Jürgen PIETERS (RUG)

“t Ontstijgen aan ons mens-zijn weer te geven/
vermag geen taal. Laat dus volstaan het voorbeeld/
aan wie Gods gunst de ervaring eens zal schenken.”

Dante, *Divina Commedia*, Paradisio, I, 70-72

“Be silent then, for danger is in words.”

Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, (V, i, 26)

1. Toneelregisseurs die de toeschouwer in fraai vormgegeven programmaboekjes meedelen dat ze een van de twee delen van Goethes *Faust* op de planken brengen omdat ze ervan overtuigd zijn dat het stuk hen (en bijgevolg ook ons, hun publiek) iets te vertellen heeft over hun tijd, zeggen op de keper beschouwd nog minder dan niets. Interessant voor de toeschouwer is immers enkel de vraag *wat* dit stuk ons te vertellen heeft en hoe het komt dat een tekst die zoveel jaar geleden werd geschreven, nog steeds actueel is. Waarom hebben we het gevoel dat deze tekst ons wel iets te zeggen heeft en een andere, die uit een even ver verleden dateert, niet? Welke elementen uit die ene tekst vinden we (nog) belangrijk en welke niet (meer)? Wat fascineert er ons precies? Is het het herkenbare ('wie zijn wijsheid uit boeken haalt, is allesbehalve wijs')? Of is het het vreemde ('de duivel, hij bestaat echt!')? Of is het de moeilijk te duiden spanning tussen beide?

Hoe interessant vragen als deze in wezen ook zijn, het gevaar bestaat dat we ze onmiddellijk gaan vertalen in termen die ons door gemakzuchtige dramaturgen en oppervlakkige toneelrecensenten worden opgedrongen: een voorstelling is goed omdat ze ons iets 'over onze tijd vertelt', omdat ze 'actueel is'. Vroeger (toen, zoals de lezer weet, alles beter was) stelde de actualiteit als esthetisch criterium niet zoveel voor als vandaag. Toen kon een regisseur volstaan met te zeggen dat Goethe, net als Shakespeare, Racine en Strindberg, hoe dan ook *of all times* was en bijgevolg ook van nu. Hoe jammer dat misschien ook is voor theatermakers en -critici, onze tijden

kunnen getuigen van een groter historisch zelfbewustzijn. Vandaag de dag weten we immers dat 'van alle tijden' niet bestaat en eveneens dat de vlag van de 'actualiteit' teveel ladingen dekt om van enige specifieke waarde te zijn.

2. Jammer genoeg echter staan we daarmee nog geen stap verder in onze zoektocht naar een antwoord op de vraag hoe een klassieke tekst als *Faust* zich tot onze tijd verhoudt. Een mogelijke uitweg uit het probleem – een ietwat gemakkelijke uitweg misschien, maar historisch gesproken alvast enigszins verantwoord – bestaat hierin dat we ervan uitgaan dat Goethes stuk aan het begin staat van de westerse moderniteit, het tijdgewricht dat sommigen voelen aflopen, maar waarvan anderen zeggen dat het nog niet geheel duidelijk is dat het al ten volle is begonnen. Welke weg men in dat laatste dilemma ook bewandelt, modern is in alle geval datgene wat niet middeleeuws is: licht, niet donker; mens, niet god; kennis, niet geloof; verstand, niet intuïtie; werkelijkheid, niet boek; weten, niet verbeelding

Volgens Horkheimer en Adorno, die in hun *Dialektik der Aufklärung* het wezen van onze moderniteit op een exemplarische manier ter discussie hebben gesteld, moet aan het voorgaande lijstje in alle geval ook 'logos, niet mythos' worden toegevoegd. De premoderne mens laat zich nog gedwee leiden door mythes, verhalen en fabels, die hem een gedragscode opleggen en hem zijn vaste plaats in het geheel van de hem omringende werkelijkheid tonen; de moderne mens niet, die heeft de werkelijkheid zelf ontdekt en voelt zich vrij (en ook wel verplicht) om op zoek te gaan naar een nieuwe gedragscode, een code waarvan de parameters in hemzelf moeten worden gezocht, niet in een of ander religieus schema dat boven de hoofden van het collectief zweeft. Van die moderne mens, zo schrijft Ian Watt in *Myths of Modern Individualism*, is *Faust* in meerdere opzichten een prototype: volkomen op zichzelf gericht tracht hij door te stoten tot de kern van de werkelijkheid, enkel en alleen om op de grens te botsen die hem voorgoed van de werkelijkheid zal scheiden. (Hannah Arendt in *The Human Condition*: "modern man at any rate did not gain this world when he lost the other world, and he did not gain life, strictly speaking, either; he was thrust back upon it.")

3. Het blijvende belang van Horkheimer en Adorno's boek ligt in de scherpe en kritische manier waarop zij de ideologie van de moderniteit hebben gedeconstrueerd. Ook al waren zij niet de eersten om te wijzen op de onvermijdelijke negatieve ontwikkeling van het verlichte denken en op de negatieve gevolgen die vanaf het begin in dat denken besloten lagen, toch heeft hun visie al snel een klassieke, bijna bijbelse status verworven. Het boek heeft nochtans een dubbel gebrek: enerzijds bleken Adorno en Horkheimer niet echt bij machte om waardevolle alternatieven te suggereren (al getuigt een dergelijke kritiek mogelijk al te zeer van het nutsdenken dat de twee in hun studie net op de korrel namen); anderzijds was hun boek te weinig historisch om op een accurate manier de vinger op de wonde te leggen (al getuigt die kritiek dan misschien weer teveel van een te gemakkelijke gelijkstelling van het algemene met het onvermijdelijke en het inexacte).

Voor een minder ahistorische analyse van de dialectiek van de moderniteit kunnen we gelukkig terecht bij een aantal recente denkers die zich in zekere zin hebben laten inspireren door het werk van de voortrekkers van de Frankfurter Schule. Een van hen is de Franse cultuurhistoricus Michel de Certeau, die de moderniteit ziet aanvangen in de periode die sommigen heden ten dage vroeg-modern noemen: de tijd van de eerste grote ontdekkingsreizen, de tijd waarin het kompas en de boekdrukkunst de wereld zoveel groter maakten dan hij voordien was. Wat Adorno en Horkheimer in de *Dialektik* "verlichting" of "instrumentele rede" noemen, heet bij Certeau "l'économie scripturaire", de economie van het schrift. Certeau zet deze term in om de cruciale ontwikkeling in kaart te brengen die de westerse cultuur volgens hem tussen de late Middeleeuwen en de vroege moderniteit heeft doorgemaakt. Ook al is die ontwikkeling vanzelfsprekend niet uitsluitend linguïstisch te verklaren, toch toont ze zich volgens Certeau het duidelijkst in de veranderende manier waarop het subject zich verhoudt tot de taal die hij spreekt – of beter: waardoor hij gesproken wordt.

Terwijl de taal en het schrift in de Middeleeuwen fungeren als een transparant venster op het Natuurlijke Rijk Gods, worden ze in de vroege Renaissance – mede door de uitvinding van de boekdrukkunst – bij uitstek een instrument dat het rijk van de mens moet helpen creëren, een machtsmiddel dat de werkelijkheid maakt en produceert veeleer dan ze die toont. Certeau komt tot die conclusie op basis van een 'verlichte' analyse van een aantal geschriften van zestiende- en zeventiende-eeuwse ontdekkingsreizigers, die zich geconfronteerd wisten met het voor hen maar moeilijk grijpbare wonder van de Nieuwe Wereld. Wat ze op de kusten van het Amerikaanse continent te zien kregen, liet zich niet zomaar vertalen in de conceptuele kaders van de gangbare, middeleeuwse hermeneutiek. De teksten waarin ze verslag doen van wat hen in de Nieuwe Wereld voor ogen stond, getuigen dan ook van de

strijd tussen het geijkte denkpatroon waarmee de eigen werkelijkheid wordt gelezen en het onbekende, vreemde materiaal, dat zich niet zomaar laat vangen. De woorden waarmee ze deze nieuwe werkelijkheid trachten te vatten, stuiten op de grens die hen fundeert, de grens die hen onderscheidt van datgene wat ze 'onder woorden trachten te brengen'. Maar doordat het in teksten vastgelegde weten deel uitmaakt van een westerse machtseconomie, die sowieso krachtiger is dan de vreemde werkelijkheid die erin vervat ligt, begint de logos steeds duidelijker en op een bijna probleemloze manier de plaats in te nemen van datgene waarvoor hij staat.

4. De kloof tussen de dingen en de woorden laat zich in de eerste contacten met de Nieuwe Wereld niet alleen voor het eerst op een heel schrijvende manier voelen, maar produceert meteen ook een andere reeks van dichotomieën die het westerse denken nog eeuwenlang zullen bezighouden: de kloof tussen zien en zeggen, tussen beeld en taal, tussen de ervaring en het verwoorden of neerschrijven van die ervaring, tussen de singuliere gebeurtenis en het totaliserende systeem waarin de gebeurtenis wordt ondergebracht. De gevolgen van het conflict dat Certeau met zijn analyse van de "économie scripturaire" aan de orde bracht, bestrijken een veld dat hoe dan ook veel te breed is om hier *in extenso* te behandelen. Ik zal me in wat volgt beperken tot één welbepaald spoor in dat veld, een spoor dat een belangrijke rol heeft gespeeld in de genealogie van onze westerse kunst- en literatuuropvattingen.

In zekere zin ligt de door Certeau geanalyseerde logica van de "économie scripturaire" immers ook aan de basis van het gangbare esthetische dogma dat wil dat in het kunstwerk – en in het concrete geval van *Faust* is dat de literaire tekst – de grenzen van de alledaagse taal worden blootgelegd en doorbroken. Net als de verlichte rede bij Horkheimer en Adorno is de machtseconomie van de taal bij Certeau weliswaar totalitair, maar ook heel kwetsbaar. De grens die haar fundeert, is tegelijk de grens die haar ondermijnt, en het is die grens die de dichter in zijn kunst bewust moet opzoeken. Vooral in de poetica van de grote romantische denkers en dichters is die esthetische eis sterk naar voren gekomen, maar ze beheerst *mutatis mutandis* ook het formalistische gedachtengoed van de belangrijkste modernisten en bijgevolg ook van sommige postmodernen.

Een van de vele rode draden die door deze poetical traditie loopt, is de artistieke eis van de vervreemding, die bij het begin van deze eeuw vooral door de Russische Formalisten werd geëxpliciteerd, maar die duidelijk teruggaat op een aantal achttiende-eeuwse teksten die zich bezinnen over kwesties van kunst en goede smaak, gaande van Kants *Kritik der Urteilskraft* via Burkes *Philosophical Enquiry* naar Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments*. Aan deze eis zijn allerhande

invullingen gegeven, waarvan de belangrijkste ongetwijfeld de volgende zijn: kunst doorbreekt onze dagelijkse, met conventie en traditie belaste denk- en kijkpatronen; kunst doet ons de dingen anders zien; kunst toont ons de dingen zoals ze werkelijk zijn; kunst brengt ons aan gene zijde van de woorden en de voorstellingen die we er doorgaans voor gebruiken.

Wat de (post)romantische literatuur en poëzie betreft, vindt de esthetica van de vervreemding tegelijk haar finaliteit en haar onbereikbare ideaal in de woordenloze ervaring van het sublieme, het moment van de onuitdrukbare ervaring waarin precies datgene duidelijk wordt wat woorden niet vermogen uit te drukken. Het is het moment dat Wordsworth in verband met zijn *Prelude* de "spot of time" heeft genoemd, het kortstondige ogenblik waarin de mens zich één kan voelen met en in het bezielde verband dat de dingen rondom hem vorm geven. Joyce heeft een vergelijkbaar ogenblik op het oog wanneer hij de hoofdpersonages in de verhalen van *Dubliners* een epifanie laat ondergaan, een moment van inzicht waarin de dingen plots als nieuw verschijnen. Volgens T.S. Eliot (in *Burnt Norton*, het eerste van de *Four Quartets*) gaat het hier om het bij uitstek artistieke moment waarop de woorden het begeven, kraken en stilte worden, de stilte van de woordenloze muziek. (In dit verband ook Keats, in zijn "Ode on a Grecian Urn": "Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;/Not to the sensual ear, but, more endeared,/Pipe to the spirit ditties of no tone.")

5. Voor auteurs als Wordsworth en Joyce is het moment waarop de woorden op hun eigen grens botsen, net als bij Eliot een moment waarop de chaos van de natuur, de ongreepbare veelheid der dingen, één wordt en zich laat zien zoals hij door God (of in het geval van Joyce en Eliot door de goddelijke kunstenaar) werd bedoeld. Het is een moment van verhevigde perceptie waarin de mens zich heel even lijkt te onttrekken aan de geijkte kaders waarmee die perceptie doorgaans werkt, kaders die gevormd zijn door tijd-, ruimte- en andere culturele conventies. Dat bewuste moment waarop de taal haar beperkingen overwint, is in de (post)romantische literatuur het moment van de metafoor, de ultieme bouwsteen van de verbeelding, die volgens de formule van de Engelse romanticus Samuel Taylor Coleridge, vriend en tegenvoeter van Wordsworth, tegengesteld met elkaar verzoent en taal en werkelijkheid zonder bemiddeling met elkaar in aanraking brengt. De taal van de verbeelding biedt in tegenstelling tot de taal van alledag niet zomaar een representatie van de natuur (een functie die haar per definitie op afstand zou houden van haar onderwerp); ze is zelf natuur, scheppende natuur bovendien (*natura naturans*): de taal van de dichter evolueert, groeit en bloeit, zoals bloemen dat doen (Hölderlin).

De jongste decennia evenwel wordt door de meeste literatuurwetenschappers die zich met de Romantiek bezig houden, gewezen op het feit dat theorieën als die van Coleridge de metafoor (en bij uitbreiding de literaire taal an sich) pretenties toekennen die ze eigenlijk niet verdient. Vooral het werk van Paul de Man is in deze van belang geweest. In een aantal cruciale artikelen heeft De Man erop gewezen dat het wellicht een illusie is te denken dat de kloof tussen ding en gedachte, natuur en mens, belevenis en herinnering in welke taal dan ook kan worden overbrugd. Volgens De Man is de zoektocht naar het unieke, aan tijd en ruimte onttrokken moment waarop taal en werkelijkheid samenvallen voor altijd gedoemd te mislukken precies omdat dat moment in taal moet worden gevat. En taal, zo weet De Man, is onlosmakelijk verbonden met verschil en uitstel: taal komt altijd achteraf, na de ervaring die ze verwoordt, na het ding dat ze wil grijpen. Taal is in essentie een streven naar, een verlangen dat voorgoed onvervuld moet blijven.

6. Zoals Goethes *Faust* een grondige reflectie inhoudt op de dialectiek van de Verlichting (het hoofdpersonage heeft het rechte pad dat God voor de middeleeuwen uitstekende, voorgoed verlaten en wil zijn verlangen, zijn kennis en zijn handelen in zichzelf gronden, met alle nefaste gevolgen vandien), zo ook vormt het stuk een bezinning op de hierboven beschreven kunstopvatting die daaruit voortvloeit. Dat laatste blijkt wellicht nergens duidelijker dan in de twee scènes uit het eerste deel van Goethes stuk, waarin Faust een boek openslaat – de twee scènes, met andere woorden, waarin hij zich geconfronteerd weet met de dwingende logica van de “économie scripturaire”.

In de eerste van die twee scènes, de eigenlijke openingsscène van het eerste deel van *Faust* (scène die weliswaar volgt op twee structureel en thematisch belangrijke prologen: een eerste ‘auf dem Theater’, waarin een theaterdirecteur, een dichter en een komediant een discussie over zin en wezen van het dramatische genre houden, en een tweede ‘im Himmel’, waarin God met Mefistofeles de weddenschap aangaat die het stuk formeel in gang zet), leert de toeschouwer Faust kennen in zijn natuurlijke habitat, “in einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer” zoals de neventekst het wil. In dat stoffige en donkere studeervertrek breekt de geleerde doctor zich, omringd door boeken (“Beschränkt von diesem Bücherhauf”) en afgesloten van de weidse werkelijkheid waarnaar Mefistofeles hem in latere scènes zal meetronen, het hoofd over de beperkingen van de menselijke geest. De eerste woorden die we Faust horen spreken (“Habe nun, ach! Philosophie./Juristerei und Medizin,/Und leider auch Theologie/Durchaus studiert, mit heissem Bemühn./Da steh ich nun, ich armer Tor./Und bin so klug als wie zuvor!” (354-359)) vormen in zekere zin een voorspelling van de verschrikkingen waarop Horkheimer en Adorno

ons in de *Dialektik* attent hebben gemaakt. De wereld van de ratio mag dan al veel fraais hebben opgeleverd, van een zinvol contact met datgene waar het in de werkelijkheid echt om te doen is, is allang geen sprake meer. Het verlangen naar het wereldse heeft geleid tot een vervreemding van de wereld.

De oplossing die Faust blijkbaar al bij het begin van het stuk heeft voorzien om uit de impasse van de verlichte conceptuele rede te geraken, is niet de kunst, zoals bij Adorno het geval zal zijn, maar de zwarte magie. Die voldoet alvast wat dit betreft aan de verwachtingen van de esthetische traditie van de vervreemding dat ze de mens in staat stelt uit te stijgen boven de beperkingen van de taal. Faust geeft zich aan de magie met een drievoudig doel voor ogen, waarvan vooral het tweede en het derde een reflectie vormen op het ideaal van de romantische poetica zoals Coleridge die verwoordde:

“Dass ich nicht mehr mit sauern Schweiss
Zu sagen brauche, was ich nicht weiss;
Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau’ alle Wirkenskraft und Samen,
Und tu’ nicht mehr in Worten kramen.” (380-385)

Tegenover het beperkte en beperkende woord van de ratio staat in Fausts betrachtingen het beeld van de macrokosmos zoals hij dat vindt in het boek van Nostradamus. De reden waarom Faust de werking van het beeld verkiest boven de beperking van het woord, is blijkens deze scène dubbel. Het beeld brengt de mens op een directe(re) manier in contact met de volheid van de ‘scheppende natuur’ en het spreekt alle zintuigen tegelijk aan:

“Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!” (430-431)

7. Mochten we evenwel op basis van deze paar citaten denken dat hiermee voor Goethe de tegenstelling tussen woord en beeld eens voor altijd vastligt, dan kunnen we niet anders dan teleurgesteld zijn wanneer we merken dat ze even later in dezelfde scène op een dubbele manier onderuit wordt gehaald. Al snel immers relativiert Faust zijn aanvankelijke enthousiasme voor de rijke directheid van het beeld door erop te wijzen dat het op de keper beschouwd niet meer is dan een “Schauspiel” (454). Een tweede nuancering van de aanvankelijke lofzang op de logica van het beeld biedt het moment waarop Faust de krachten die latent in het beeld aanwezig

zijn, activeert door middel van ... woorden, woorden die hem tevens in staat stellen een conversatie te voeren met de geest die hem bij de bronnen van Gods schepping moet brengen.

De tweede scène waarin Faust zich in het eerste deel van de naar hem genoemde theatertekst geconfronteerd weet met de logica van Certeaus "économie scripturaire", is die waarin hij (onder het alziende oog van de als poedel vermomde Mefistofeles) de Bijbel openslaat en zich aan een vertaling waagt van de passage waarin de schepping van de wereld staat neergeschreven.

"Geschrieben steht: 'Im Anfang war das Wort!
 Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muss es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
 Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
 Bedenke wohl die erste Zeile,
 Dass deine Feder sich nicht übereile!
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
 Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
 Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
 Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
 Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!"
 (1224-1237)

Opnieuw is Goethe hier allesbehalve ondubbelzinnig: ook al kan deze passage in het licht van wat voorafgaat, worden gelezen als een depreciatie van de krachten van het woord ("Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen"), tegelijk houdt ze een reflectie in op het feit dat het gebruik van het woord telkens opnieuw het stellen van een daad inhoudt – niet alleen het artistieke, scheppende woord, maar ook het woord van alledag. In die laatste betekenis bevat deze passage overigens tegelijkertijd een bezinning op het medium en het genre waarvan Goethe zich hier bedient. Immers, wat zijn theaterteksten anders dan een formele en geformaliseerde veruitwendiging van de bevindingen van de theorie die wil dat menselijke communicatie niet zomaar verloopt in woorden, maar in woorden gevatte taaldaden (*speech acts*)?

8. Ook in zijn reflectie op het wezen en de functie van het theater is Goethe in het eerste deel van *Faust* bijzonder scherp. Overigens is dat niet alleen het geval in het spitante 'voorspel op het toneel', waarin een theaterdirecteur, een komediant en een "toneeldichter" met elkaar in discussie treden over de diverse taken van de theatermaker en, vooral, over de manier waarop het publiek bij het kunstwerk betrokken moet worden. Ook in de scène waarbij ik zo-even stilstond, komt een metatheatrale reflectie voor, meer bepaald in de passage waarin Fausts dienaar, Wagner, de conversatie komt verstoren tussen zijn meester en de aardgeest. In de veronderstelling dat de eenzame Faust bij zichzelf luidop aan het voorlezen is uit een Grieks treurdicht (523), hoopt Wagner even mee te kunnen profiteren van de kennis en de kunst van zijn meester. In de korte woordenwisseling die op Wagners onfortuinlijke tussenkomst volgt, wijst Faust erop dat retoriek enkel werkt als ze eerlijk is en recht uit de ziel komt. Wagner is het daar weliswaar niet mee eens, maar blijft zich desondanks bewust van zijn dienende positie: "Allein der Vortrag macht des Redners Glück;/Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück." (546-7). Dat Faust later zelf de valse retoriek van Mefistofeles niet als dusdanig zal herkennen, werpt vanzelfsprekend een ironisch licht op deze passage.

De kwestie die me bezighoudt, betreft echter niet zozeer Goethes bespiegelingen over zin en onzin van het theater in de strikte zin van het woord, als wel de vraag hoe laat-twintigste-eeuwse theatermakers tweehonderd jaar later omgaan met die aspecten van de tekst die ik wat voorafgaat heb aangeduid. Dat die aspecten (de driehoeksverhouding tussen woord, beeld en daad, het wezen en de functie van het kunstwerk, de retoriek van het theater, ...) op een bepaalde manier verankerd zitten in Goethes tijd is evident: de opvallende bloei van de beeldende taal van de magie, het verlies van de aantrekkingskracht van het traditionele vocabularium van het christendom en de als al te beperkt aanvoelde emancipatie van de menselijke geest zijn, zoals ook Franco Moretti aangeeft in zijn uitmuntende analyse van Goethes tekst in *Modern Epic*, nauw verbonden met het tijdgewricht waarin de auteur van *Faust* leefde. Even evident is het evenwel dat dit complex van thema's en motieven waardoor Goethes werk wordt gestuurd, andere implicaties zal inhouden voor onze tijd, een tijd die zich, zoals sommigen beweren, steeds duidelijker aandient als breukmoment in de overgang van een woord- naar een beeldcultuur.

De voorstelling van Guy Cassiers waarop ik in het vervolg van deze tekst wil ingaan, is niet toevallig het werk van een theatermaker die sinds jaar en dag een kruisbestuiving op het oog heeft tussen het traditionele teksttheater en nieuwe (audio)visuele technologieën die dat theater uit zijn als beklemmend ervaren kaders kan doen breken. Van die kaders, zo blijkt niet alleen uit de theaterpraktijk maar ook uit het kritische discours dat haar begeleidt, wordt verondersteld dat ze op de een of

andere manier meebouwen aan de eenheidsvormende (in Horkheimer en Adorno's terminologie zelfs totalitair genoemde) logica van de tekst en van het woord. Getuigen daarvan: het ideaal van het afgeronde verhaal dat een dwingende eenheid moet bezitten, het ideaal van de psychologisch uitgediepte personages, die hun identiteit krijgen in de taal die ze spreken, het ideaal van de harmonische symbiose tussen tekst, klank en beeld. Ook al heeft het theater het principe van de drie eenheden van het classicisme al een paar eeuwen achter de rug, toch lijkt het nooit echt los te zijn gekomen van de esthetische wet die eraan ten grondslag ligt. Het is de wet die we ook aan het werk zagen in mijn uiteenzetting van de romantische poetica: de wet die het kunstwerk ziet als de afgeronde eenheid van haar verschillende componenten – een paradoxale eenheid, dat wel, maar toch een eenheid.

9. De eenheid van de traditionele theaterproductie is in wezen de eenheid van het woord, waaraan de andere componenten die het kunstwerk-in-wording mee vormgeven (beeld, geluid, daad, ...), ondergeschikt zijn zoals een illustratie ondergeschikt is aan datgene wat ze illustreert. De vraag is dan ook of de als vernieuwend beschouwde impuls van allerlei hedendaagse representatie-technologieën erin geslaagd is die aloude hegemonie van het woord in het theater te problematiseren, te ondergraven, misschien zelfs te doorbreken. Indien dat het geval is, zo luidt het noodzakelijke vervolg op deze vraag, hoe verhoudt het nieuwe theatrale regime dat hierdoor is ontstaan, zich dan tot de aloude esthetica van de vervreemding. Moeten we ook daar van een doorbraak of een revolutie spreken?

Als we Rudi Laermans mogen geloven, dan kunnen we ervan uitgaan dat de introductie van een aantal nieuwe technologieën in het theater een nieuwe vorm van podiumkunsten heeft geïntroduceerd, waarmee een nieuwe vorm van kijken gepaard gaat: het kijken dat gestuurd wordt door de blik van de camera-mens, de blik die de directheid en de authenticiteit van het beeld begrijpt voor wat ze echt zijn: een illusoir 'effet de réel' dat wordt gecreëerd door een bemiddelende instantie die de werkelijkheid produceert veeleer dan haar via een afbeelding aanwezig te stellen. "Een echt hedendaags gebruik van het podium", zo stelt Laermans in een recent essay, "zou de fundamentele herdefinities van 'het werkelijke' en 'het visuele' binnen de twintigste-eeuwse cameracultuur op een intelligente manier tot uitgangspunt nemen." Uit die ene zin blijkt al voldoende dat Laermans gelooft dat er nog veel te weinig sprake is van echt hedendaags theater in de technologische zin van het woord. Het paradigma van het theater zoals we dat vandaag de dag kennen, biedt volgens Laermans geen ruimte voor een echte confrontatie met de blik van de camera-mens. Het laat enkel een encenering toe van het conflict tussen theater of dans en de techniek waardoor die bewuste blik in principe gevoed wordt. (Laermans:

“Daartoe volstaat het trouwens om op een podium ook een scherm te plaatsen en er beelden op te projecteren: meteen verandert het podiumgebeuren in een archaïsch, volslagen oneigentijds evenement. Deze over-zichtbare kloof tussen podiumkunst en beeldscherm kan men met meer of minder intelligentie regisseren; ze overbruggen, laat staan opheffen, is hoe dan ook onmogelijk.”)

10. Tot de voorstellingen waarover Laermans het heeft, behoort ontegensprekelijk ook onze gevalstudie: ook in Cassiers' productie wordt immers gebruik gemaakt van videoschermen op scène; ook hier gaat het om een intelligente reflectie op de kloof tussen twee (kunst)media, een kloof die zichtbaar wordt gemaakt en geproblematiseerd. In de gelauwerde voorstelling van Cassiers, waarin overigens niet de hele Faust I op scène wordt gebracht, maar een door de regisseur en zijn dramaturg gemaakte bewerking van de aloude vertalingen van Vleeschhouwer (1842) en Adama van Scheltema (1928), vloeien de twee scènes waarop ik eerder de aandacht trok, in elkaar over. Verdwenen zijn daardoor de scène waarin bij Goethe een groep 'Handwerksburschen' zich klaarmaken voor een avondje plezier in de stad, alsook de scène 'unter der Linde', waarin Faust en Wagner een gesprek voeren met een oude boer. Het effect van die weglating is er in alle geval een van monotonie: bij Cassiers verlaat Faust in de eerste helft van de voorstelling zijn studievertrek op geen enkel moment. Bijkomend gevolg is een versterking van de thematische continuïteit tussen de twee scènes waarop ik hiervoor reeds inging: de problematiek van woord en beeld (woord versus beeld) wordt niet alleen meteen geïntroduceerd, maar ook als essentieel voorgesteld.

Dat laatste blijkt overigens evenzeer uit de manier waarop Cassiers deze scène(s) encsceneerde. Faust zit rechts vooraan op het podium aan een tafel, vanwaar hij Goethes monologen op een nu eens gelaten, dan weer wanhopige manier afratelt. De microscoop waarover hij schijnbaar gebogen zit, is in werkelijkheid een kleine camera waardoor de hele scène lang Fausts ogen in close-up worden geprojecteerd op een groot scherm dat de achtergrond van het kijkvlak domineert. Het effect van Fausts emotieloze blik op de toeschouwer is in eerste instantie bedwelmend: als het zo is dat de ogen de spiegel van de ziel zijn, dan is het duidelijk dat de Faust van Cassiers bij het begin van de voorstelling zijn ziel al aan de duivel heeft verkocht.

Op bepaalde, welgekozen momenten in deze scène worden op hetzelfde scherm over de ogen van Faust heen andere projecties gemaakt. Een eerste reeks beelden krijgt de toeschouwer geserveerd precies op het moment dat Faust een van zijn boeken openslaat. Die beelden zijn niet afkomstig (zoals doorgaans in dit soort techno-voorstellingen het geval is) van een bron die zich buiten het podium bevindt

(buiten het blikveld van de toeschouwer), maar worden als het ware 'live on stage' geprepareerd en geproduceerd door de acteurs die niet deelnemen aan de scène zoals die zich volgens het boekje voor de ogen van de toeschouwer zou moeten afspelen. Tijdens de eerste lange monoloog van het titelpersonage zijn de mede-acteurs van de acteur die Faust speelt, aan de andere kant van het podium in de weer met camera's, video-apparatuur en allerlei andere rekwisieten. Een deel van de beelden die we boven (en tegelijk door) Fausts ogen te zien krijgen, zijn duidelijk op voorhand gemonteerd in een vernuftige video-installatie van Peter Misotten en Walter Verdin. Andere lijken effectief 'live' te worden geprepareerd door de acteurs, die letterlijk de indruk geven in een beeldenlaboratorium aan het werk te zijn (de donkere kamer van de Onbewogen Beweger?). Blijkens het begeleidende programmaboekje vormt dat laboratorium voor regisseur Cassiers het laat-twintigste eeuwse pendant van de poppenkast die Goethe voor het eerst met het Faustverhaal in aanraking bracht. "Goethes 'Faust' is voor mij een vertelling over de zoektocht naar een zinvol leven," schrijft Cassiers, "maar evenzeer over de schoonheid en de kracht van het theater, het plezier om een andere wereld te scheppen met behulp van geluid, licht, lichamen en stemmen." Zoals we bij het bekijken van een poppenkastspel heen en weer geslingerd worden tussen enerzijds het besef van de aanwezigheid van de handen en de stem van diegene die het spel stuurt en bepaalt, en anderzijds onze wil om de ervaring van de poppen voor werkelijk aan te nemen, zo ook schorten deze beelden nu eens ons ongelooft in de authenticiteit van het afgebeelde op en roepen het meteen daarna weer wakker.

Op die manier gezien, vormt de chemie van de beelden waarmee de toeschouwer in deze eerste lange scène belaagd wordt, Cassiers' vertaling van de metatheatrale bedenkingen die we in Goethes tekst ontdekten. De toeschouwer weet niet welke beelden vooraf zijn opgenomen, en welke voor zijn ogen geproduceerd worden op scène: ze zijn alle even authentiek en even gemediatiseerd. Vanuit het standpunt van Laermans' camera-mens, die zich als het ware constitutioneel op elk moment bewust is van de mediatisering en van de artificialiteit van het camerabeeld, is de vraag welk beeld tot welke van beide categorieën behoort, volslagen naast de kwestie. Het feit dat we die vraag überhaupt stellen, geeft al aan dat Laermans' kritiek wellicht terecht is en dat de blik van de theaterbezoeker inderdaad nog niet die van de camera-mens is.

11. Blijkens een andere recente tekst van zijn hand (verschenen in *De Gids* in het voorjaar van 1996) vindt Laermans dat laatste niet eens zo'n slechte zaak: de niet als dusdanig geëxpliciteerde boodschap die tussen de regels van zijn betoog door te lezen valt, is dat theater niet wanhopig moet proberen televisie of video te zijn. Theater moet uitgaan van zijn eigen kracht, de kracht van de theatralisering, die de kracht van het singuliere is, het niet-herhaalbare. Belangrijker daarom is de vraag wat precies het effect op de toeschouwer is van de beelden waarmee Cassiers (dit deel van) zijn voorstelling structureert. Die vraag is het makkelijkst te beantwoorden wanneer we ons afvragen hoe deze scène er mogelijk uit zou zien in een gewone, traditionele opvoering van Goethes tekst. In zo'n voorstelling zouden we als toeschouwer wellicht naar een Faust kijken die aan een tafel zit te werken, opstaat en weer gaat zitten, de armen vertwijfeld in de lucht gooit, een boek openslaat en zich verbaast over datgene wat hij ziet. We zouden echter vooral luisteren naar wat deze Faust te zeggen heeft en wellicht ook op zoek gaan naar een glimp van het *moment suprême* waarop zijn woorden en zijn daden samenvallen, het moment waarop datgene wat we horen harmonieert met wat we zien. We zouden zien zonder te kijken en horen zonder te luisteren.

De logica die Cassiers' productie volgt, gaat regelrecht in tegen dat laatste: hier is niet de logica van de associatie aan het werk, maar die van de dissociatie, van de disjunctie zelfs. Hier is een duidelijk (belangen)conflict in het spel tussen de woorden die we als toeschouwer te horen krijgen en de beelden die ons worden voorgeschoteld. Meer nog, ook tussen de beelden onderling is er iets bijzonders aan de hand. Wat we zien, is niet één. In tegenstelling tot wat meestal in het theater het geval is, krijgen we hier verschillende, evenwaardige focalisatie-punten die gelijktijdig en met evenveel recht om onze aandacht vragen. Nu is dat in traditionele voorstellingen ook wel eens het geval (in momenten van wat men dramatische ironie noemt: wat je hoort, wordt tegengesproken in wat je ziet, of wat je vooraan op het podium ziet, wordt achteraan ontkend). Maar zelden of nooit is er een dusdanig structureel conflict in het spel als in de openingsscène van deze voorstelling. In de termen van Laermans gesteld, zien we links (op het scherm) mediaal geproduceerde (en dus in wezen herhaalbare) beelden die rechts (op scène) theatraal worden aangemaakt, hier en nu, eenmalig. Het conflict dat hier zichtbaar wordt gemaakt, raakt het wezen (en daarmee ook de constitutieve grens) van de podiumkunst. De act van de representatie wordt gepresenteerd, en daarover heen krijgen we de woorden van Faust: "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust". (1112)

Het effect van het hierboven beschreven conflict tussen het mediale en het theatrale laat zich niet alleen op een bijzondere manier voelen op het niveau van het beeld (van datgene wat we als toeschouwer zien), het conflict werkt ook vervreem-

dend op het niveau van het woord (van datgene wat we horen). Zowel het feit dat Cassiers hier gebruik maakt van archaïsch aandoende vertalingen (die op een dubbele manier theateraal zijn: in de zin van Laermans en in de figuurlijke zin van het woord: theateraal, artificieel, bombastisch), als de dwingende aanwezigheid van de (mediaal geproduceerde) soundscape van het Paleis van Boem maakt de toeschouwer bewust van de aanwezigheid en de werking van de media waarvan Cassiers zich hier bedient. En dat bewustzijn leidt op zijn beurt tot het besef dat datgene wat Laermans als 'theatraal' bestempelde, niet in alle betekenissen van het woord rechtlijnig tegenover het 'mediale' staat: ook wie in Laermans' woorden een apologie van het theater als kunst van de directe 'presentie' meende te kunnen vinden, moet beseffen dat het theater hoe dan ook zelf een medium blijft, ook al is het een anderssoortig (complex) medium dan dat van de videokunst.

12. Als we de bekende redenering van Roman Jakobson volgen, zou dat (dubbele) bewustzijn ons op het spoor moeten brengen van de poëtische of esthetische functie van het kunstwerk. Volgens Jakobson werkt kunst esthetisch omdat ze aandacht vraagt voor het medium waarin ze haar boodschap formuleert. Zijn redenering is uiteraard schatplichtig aan de romantische poetica die ik in de eerste helft van deze tekst heb uiteengezet. Alledaagse taal verschilt van poëtische taal omdat ze haar medialiteit niet tematiseert; ze pretendeert de werkelijkheid te tonen, terwijl ze haar strikt gesproken natuurlijk bemiddelt en vormgeeft. Welke andere overdreven pretenties kunstwerken ook mogen hebben, in Jakobsons schema is kunst veel eerlijker dan niet-kunst: ze legt de werking van haar medium bloot en legt zo nadruk op haar eigen materialiteit.

Dat de voorstelling van Cassiers zich in deze logica laat inschrijven, blijkt vooral uit die scènes waarin de (door Mefisto gedirigeerde) liefdesverhouding tussen Faust en Greetje centraal staat. Het contrast tussen die scènes en het openingsdeed van de voorstelling is bijzonder groot: hoe meer de relatie met Greetje op de voorgrond komt (in de geest van Faust zowel als in de voorstelling), hoe spaarzamer Cassiers omgaat met de technovisuele middelen waarvan hij zijn acteurs aanvankelijk gebruik liet maken. In de dialoogscènes tussen de twee geliefden vallen de beelden zelfs volledig weg. Faust en Greetje staan tegen de achtergrond van het witte, lege scherm. Het heldere scènlicht steekt schril af tegen de donkere, dreigende sfeer van de eerste scènes. Het enige wat ze nu nog hebben (het enige wat bij gevolg ook de toeschouwer heeft) zijn de woorden waarmee ze elkaar als het ware omarmen.

De onmiddellijke reactie van de toeschouwer op dit (voor deze voorstelling) nieuwe bestel is bijna automatisch: de verliefdheid, de onschuld, de zuiverheid en het authentieke, natuurlijke gevoel krijgen hier gestalte door de afwezigheid van beelden. Hoezeer ze ook voor de hand ligt, de reactie is in het kader van wat voorafgaat natuurlijk op zijn minst ironisch: in de openingsscènes van deze voorstelling zagen en hoorden we Faust immers tekeergaan tegen de vervormende en beperkende kracht van het woord. Toen was het pure van het beeld positief, nu is het dat – schijnbaar – niet meer. Aangezien het beeld en het woord dit alvast gemeen hebben dat hun schijn bedriegt, zou het een vergissing zijn om te stellen dat de momenten van zuiverheid en authenticiteit in het middendeel van de voorstelling momenten *voorbij* het mediale zijn, momenten waarin (in de terminologie van Laermans) het theatrale de bovenhand haalt op het mediale. Natuurlijk is dat niet zo. We zegden het reeds: ook het theatrale werkt bemiddelend – ook het theatrale is een complex (multi)medium met een heel arsenaal kunstgrepen.

13. Is de productie van Cassiers kunst dankzij of ondanks de aanwezigheid van de video-technologie? “De hedendaagse technovisualiteit,” schrijft Laermans, “haalt ieder esthetisch criterium bij voorbaat onderuit.” Als Laermans het bij het rechte eind heeft, kunnen we niet anders dan daaruit besluiten dat het theater van Cassiers, net doordat het zijn onmacht bekend tegenover de complete technovisualisering, binnen de esthetische code blijft die we met Jakobson en de romantici hebben aangegeven. Ze toont die code weliswaar als een op conventies gestoelde constructie – als een esthetische ideologie, met haar eigen regels en premissen – maar ze blijft zich er desalniettemin in situeren.

14. Dan nog blijft de vraag onbeantwoord: bestempelen we Cassiers’ productie als een kunstwerk dankzij of ondanks de aanwezigheid van die videobeelden? Volgens Fredric Jameson is het eerste ontegensprekelijk het geval. In het “Video”-hoofdstuk van zijn bekende studie over het postmodernisme als de culturele logica van het laatkapitalisme, gaat Jameson ervan uit dat dit soort mediakunst ons niet alleen heeft gewezen op de materialiteit van deze kunst en cultuur, maar ook op het feit dat kunst altijd materieel geweest is, dat kunst altijd een medium was – ook het zogenaamd ‘organische’ kunstwerk van de Romantiek dat de mens in directe, onbemiddelde aanraking bracht met de authentieke werkelijkheid.

15. Dankzij of ondanks? Cassiers, in een dagboek dat hij bijhield in de weken voor de première van zijn *Faust*: "Het is mogelijk dat video, afhankelijk van het getoonde beeld en de context van de voorstelling als werkelijker wordt beschouwd dan hetgeen zich op het toneel afspeelt. In die situatie kan video vaak als het verlengde van (conventies van) film en met name televisie worden gezien: video is dan ook vaak een registratie van iets dat zich werkelijk voor de camera heeft afgespeeld en heeft diensgevolge een geloofwaardiger karakter. Video heeft een eigen, andere realiteit dan de realiteit van het theater. Volgens Marijn van der Jagt is het gebruik van live-video een poging om het nu te verheven. Het is een manier om mensen te laten beseffen dat er op dat moment iets gebeurt en dat ze daar getuige van zijn. Het is een verdubbeling van de realiteit." Wie zal het zeggen?

Bibliografie

- Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Guy Cassiers, "Première-dagboek", *Theatermaker*, jg. 2, februari 1998/nr. 1, pp. 46-47.
- Michel de Certeau, "L'économie scripturaire", in: id., *L'Invention du Quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 195-224.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hrsg. von Dietrich Steinbach; mit Materialien, ausgewählt und eingeleitet von Bernd Mühl, Stuttgart: Ernst Klett, 1981.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Het eerste deel*. In Nederlandsche verzen vertaald, ingeleid en toegelicht door C.S. Adama van Scheltema, 1928.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York: Social Studies Association, 1944.
- Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in: id., *Selected Writings. Volume III*, The Hague/Paris/New York: Mouton Publishers, 1981, pp. 18-51.
- Fredric Jameson, *Postmodernism or, the cultural logic of the capitalism*, London/New York: Verso, 1991.
- Rudi Laermans, "Onzichtbare werkelijkheden, onzichtbare lichamen, onzichtbare beelden. De noodzaak van theater vandaag", *De Gids*, januari 1996, pp. 60-66.
- Rudi Laermans, "Kunst, hedendaagsheid, techniek. Theater bekeken door het camera-oog", *Etcetera*, jg. 15, nr. 59, 1997, pp. 3-6.
- Franco Moretti, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, London/New York: Verso, 1996.
- Ian Watt, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.



Alexander Liezen-Mayer, Kerker, 1868-1872