

## **DE ERFENIS VAN BRECHT**

### **Theatrale mimesis en de technologische conditie**

Kurt VANHOUTTE

Honderd jaar geleden werd Bertolt Brecht geboren. De verjaardag van de beroemde theaterman was aanleiding voor de pers om hem te herdenken en vooral te eren. Niet zelden bleef het evenwel bij een eerder oppervlakkige laudatio met meer oog voor het anekdotische (Brecht als directeur, Brecht als emigrant ...) dan voor de essentiële invloed van Brecht. Het loont dan ook de moeite om een blik te werpen aan de achterkant van de vele lofbetuigingen en de vraag te stellen naar de relevantie van de nalatenschap van deze belangrijke toneelmaker voor de eigentijdse theaterpraxis.

Op het moment dat een erfenis wordt verdeeld, ontvouwt ze voor de erfgenamen haar historische dimensie. Men gaat zich afvragen wat de betekenis ervan was voor de erflater, en - belangrijker nog - welke de waarde van het geërfd kan zijn voor wie het ontvangt. In het geval van het brechtiaanse theater vergt dit een overzicht over een lange periode die niets geringers dan de geschiedenis van het twintigste-eeuwse toneel omvat. Men zou proefboringen kunnen doen op drie verschillende momenten. Hierbij komt telkens een kenmerkende toneelesthetiek aan het licht.

In de eerste plaats wordt het moment van de historische avant-garde zichtbaar en vooral dan van de roerige jaren twintig, toen Bertolt Brecht zijn episch theater encenseerde, dat hij een tiental jaren later aan de hand van het concept vervreemding te boek zou stellen. Vervolgens is er het niet minder rumoerige theater van de late jaren zestig en de jaren zeventig. Deze zogenoemde neo-avant-garde haalde in haar expliciet politieke betrachtingen een al even uitdrukkelijke band aan met de brechtiaanse dramaturgie. En tenslotte is er natuurlijk het hedendaagse theater. Met dit theater bedoel ik hier die toneelpraktijk die vandaag doelbewust de nabijheid zoekt van de andere media en zo de technologische conditie van onze samenleving weerspiegelt. Men zou dit het multimediale theater kunnen noemen. Hoewel ik mijn betoog zal focussen op het eigentijdse toneel, zou ik - bij wijze van inleiding en als stapsteen naar het heden - enkele gedachten willen formuleren bij de relatie tussen de historische avant-garde en de neo-avant-garde.

#### **De techno-logica van de utopie**

Het is bekend dat de vernieuwende kunst aan het begin van deze eeuw (constructivisme, dadaïsme, futurisme, enz.) in het teken stond van de shock, van

een luidruchtige breuk met de autonome kunst en van een revolutionaire politisering. Het instituut Kunst werd beschouwd als het altaar van de burgerlijke elite. Het diende te worden verbrijzeld en uit zijn brokstukken diende een nieuwe cultuur te ontstaan die zou aansluiten bij de ervaringswereld van de grote massa. Brecht van zijn kant vond de burgerlijke cultus van het individu overgeleverd in het destijds dominante, aristotelische drama. Zijn episch theater verschijnt als een uitgeknipte strategie die erop gericht was de ideologische sluiters van het klassieke theater op te heffen en de realiteit van de bredere bevolkingslaag - die van de arbeider - bloot te leggen. Met dit doel voor ogen mikte het vervreemdingseffect op de ontmanteling van psychologische structuren als empathie en identificatie, in de mate waarin die het burgerlijke individu met zijn kunstopvatting in evenwicht hielden.

Het kan niet echt verbazen dat Brechts ideeën van politiek theater werden omhelsd door de naoorlogse generatie kunstenaars. Hun alternatieve opstelling tegenover de bloeiende cultuurindustrie maakte zijn notie van politieke verandering direct vruchtbaar voor de praktijk. Het theater trok de straat op en trachtte de kloof tussen acteur en toeschouwer te dichten door zowel vormelijk als in de keuze van de thematiek de nabijheid van het volk te zoeken. Maar ook waar de invloed van Brecht niet in zo'n radicale toneelvormen resulteerde, was zijn impact tijdens de politieke jaren zestig en zeventig groot. In deze periode werd de reputatie gevestigd van Bertolt Brecht als de theatermaker die in het toneel van de twintigste eeuw de diepste sporen heeft nagelaten.

Maar laten we ons niettemin hoeden voor overhaaste conclusies. De vermelde parallellen tussen beide avant-gardes worden met name al te snel herhaald in de Brecht-kritiek, die de gedeelde affiniteiten niet zelden stilt tot fasen in een lineair-causale evolutie. Deze kritiek ziet het theater van de neo-avant-garde als de organische voortzetting van het theater van de historische avant-garde. Geheel in de traditie van Peter Bürgers invloedrijke *Theorie der Avant-Garde* levert deze vermeende organische ontwikkeling niet zelden ook de criteria op waarmee het huidige theater benaderd wordt. Maar hoe opvallend de overeenkomsten tussen de avant-gardes ogenschijnlijk ook mogen zijn, de socio-culturele dynamiek erachter is toch complexer dan dat. Wat het organische geschiedenismodel met name over het oog ziet, zijn de veranderde maatschappelijke voorwaarden waaronder de naoorlogse vernieuwingen zich voltrokken. En die voorwaarden hebben in de eerste plaats minder te maken met esthetische of ideo-kritische verschuivingen dan wel met de veranderde stand van de technologie. In dit licht is veeleer sprake van een cesuur dan van een vloeiende overgang.

De massacultuur die de avant-garde beoogde is namelijk vrij abrupt en ten laatste

sinds de jaren zestig een feit geworden. Alleen brachten uiteindelijk niet de artistieke innovaties de kunst dichterbij het volk, maar wel de massamedia. Niet de avant-garde maar de explosieve mediatisering van de maatschappij bracht de oude scheidsmuur tussen zogenoemde hoge en lage cultuur aan het wankelen. Radio, tv (en later video en internet) brachten kunst als het ware tot in ieders huiskamer. Op alleszins paradoxale wijze heeft de technologie zo het utopische project van de avant-garde verwezenlijkt. De transgressieve politiek van deze avant-garde veronderstelde nog limieten die in de huidige laat-kapitalistische, gemediatiseerde samenleving niet langer relevant zijn. Zo is met de institutionalisering van de technologische cultuurindustrie het begrip commercie verdwenen als houvast voor de tweedeling tussen elitaire kunst en massa-entertainment. 'Commerciële kunst' – de uitdrukking klonk meer dan een halve eeuw als een scheldwoord in de oren van zowel intelligentsia als kunstenaars. Vandaag beseft een theatermaker daarentegen zeer goed dat de verkoop van zijn product noodzakelijk is. En wanneer hebben we voor het laatst de intellectueel een lofzang horen houden op het revolutionaire potentieel van de massa?

Dit maar om erop te wijzen dat met de nieuwe media nieuwe sociale parameters zijn ontstaan. Deze voorwaarden omlijnen de context van een esthetiek met een ander kritisch potentieel dan het brechtiaanse. Geïnspireerd door ontwikkelingen in de communicatietechnologie is sinds de jaren zestig een nieuwe internationale scène gegroeid. En het is met betrekking tot deze podiumkunst dat ik de volgende thesen zou willen verdedigen. In eerste instantie dient de vraag naar de erfenis van Brecht m.i. worden beantwoord tegen de achtergrond van de veranderde status van technologie. Wanneer men op deze wijze de massamedia als beslissende cesuur neemt - ook voor de ontwikkeling van het theater - dan blijkt vervolgens dat het concept vervreemding, de absolute basis voor het kritische theater in de lijn van Brecht, een inherent kenmerk is geworden van het theater in het algemeen en van het multimediale theater in het bijzonder. Zo vanzelfsprekend is vervreemding voor het toneel vandaag dat de bespreking ervan geen noodzakelijke referentie aan Brecht meer zou behoeven. Het theater heeft het vervreemdingseffect restloos geabsorbeerd. Of nog anders verwoord: in het hedendaagse toneel is vervreemding overall ... en dus nergens, omdat het als distinctief kenmerk, als brechtiaans werkinstrument, zijn geldigheid verloren heeft.

In wat volgt, zal ik trachten deze standpunten te verhelderen door in een eerste beweging de institutionalisering van de vervreemdingstechniek als vormprincipe onder de loep te nemen. Vervolgens wil ik van deze evolutie de bredere cultuurfilosofische context belichten. Ik zal dit doen door de actualiteit van het brechtiaanse gestus-begrip te toetsen aan een eigentijdse omgang met lichamelijke op toneel.

## Shock, utopie en reclame

Het is geweten dat de historische avant-garde in de eerste helft van deze eeuw vrijelijk putte uit het culturele reservoir van de opkomende techniek. Zo ook Bertolt Brecht. Niet dat Brechts directe omgang met de media roemrijk genoemd kan worden. Van de lange reeks mislukte aanzetten onthouden we vandaag doorgaans enkel zijn bijdragen voor de radio en vooral zijn engagement in twee filmprojecten, in de productie door Pabst van *Die Dreigroschenoper* (1930) en in de collectieve productie van *Kühle Wampe* (1931-32). Beide films verwikkelden Brecht in een rechtszaak, tot twee keer toe verloor de regisseur. Maar Brecht zou Brecht niet zijn geweest als hij uit deze affaire geen lessen had getrokken. Dus beschouwde hij zijn filmperikelen als sociale experimenten en nam ze als uitgangspunt voor enkele zeer interessante teksten over de rol van de techniek in de maatschappij. Het is opmerkelijk hoezeer deze opstellen lezen als vurige pleidooien voor een politisering van de media. In weerwil van zijn persoonlijke tegenslagen bleef Brecht zijn geloof in het kritische potentieel van film en radio behouden. Zo onwrikbaar bleek zijn optimisme, dat hij zelfs zijn theater op de leest van de techniek schoeide. De vader van het epische theater stak het modelkarakter van de film alvast niet onder stoelen of banken:

Dieses Theater verdankte dem Film nicht wenig. Es machte Gebrauch von epischen, gestischen und Montageelementen, die im Film auftraten. Es machte sogar Gebrauch vom Film selber, indem es dokumentarisches Material verwertete.<sup>1</sup>

Maar waarschijnlijk heeft niemand de verwantschap tussen Brechts theater en de media beter erkend dan diens vriend Walter Benjamin. Meer dan wie ook had de flanerende filosoof oog voor de industrialisering van het urbane leven en de culturele implicaties hiervan. Het kan dan ook niet verwonderen dat Benjamins analyse van het brechtiaanse theater volledig cirkelde rond de verwantschappen met de snel evoluerende Russische cinematografie van de jaren twintig. Aspecten zoals discontinuïteit, montage, vervreemding, technologisch optimisme en esthetisch zelfbewustzijn stonden hierbij centraal. De esthetiek van de onderbreking of de shock, volgens de Benjamin hét centrale vormprincipe in Brechts theorie van de vervreemding, bracht het theater 'auf der Höhe der Technik'<sup>2</sup>. De essays van Walter Benjamin geven ondubbelzinnig blijk van grote bewondering voor het brechtiaanse theater. Niet toevallig stelde deze sympathie grotendeels op de toepassing door Brecht van vormprincipes uit de film, de fotografie en de pers. Het was met name op het kruispunt van theater en techniek dat de gemeenzame utopie van Brecht en Benjamin vorm kreeg. Beide verhoopten van de nieuwe technische krachten de vernietiging

van de traditionele aura van de kunst. Benjamin zou deze overtuiging in 1935 uitwerken in zijn essay met de lange maar mooie titel: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. In deze sleuteltekst voor de moderniteit beschreef de auteur hoe het historische traject van het kunstwerk leidt van de religie over de techniek naar de politiek. De reproductieve media zouden de kunst, aldus Benjamin, verlossen van haar rituele (lees: burgerlijke) functie en haar vrijmaken voor emancipatorische doeleinden.

De auteur werd bij de formulering van zijn ideeën in *Das Kunstwerk* ontegensprekelijk gevoed door zijn gesprekken met Brecht. Maar tegelijkertijd valt ook op dat hij nog een forse stap verder ging. Op radicaal speculatieve wijze zag Benjamin immers niet alleen de kunst, maar tevens de volledige werkelijkheid eromheen onzeker geworden door de komst van de techniek. In het kielzog van de industrialisering werd de onderbreking (de shock) de essentie van de moderne waarneming. De 'gefragmenteerde waarneming'<sup>3</sup> eigen aan de filmtechniek herkende Benjamin in de organisatie van het verkeer, de beweging van de straatmassa, de drukte van een winkelpassage én de technologische oorlogsvoering, die het gelaat van onze beschaving drastisch zouden veranderen. Benjamin zou in dit verband een jaar na *Das Kunstwerk* de volgende aangrijpende regels optekenen:

Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.<sup>4</sup>

Uit dit citaat moge het ambivalente gevoel blijken dat Benjamin koesterde ten overstaan van de opkomst van de technologie. Anders dan b.v. de futuristen of Ernst Jünger – één van Benjamins grootste vijanden – die het geweld in en door de techniek openlijk bejubelden, sprak hij zijn angst uit voor soms desastreuze gevolgen. (Benjamin was overigens minder euforisch dan Brecht zelf over de effecten van de techniek.) Maar hoe dan ook bleef de Duitse cultuurfilosoof bereid de gevolgen van de techniek, die volgens hem onomkeerbaar waren, in de ogen te zien. Want, aldus Benjamin, de fragmentering van de waarneming mocht dan wel in alle betekenissen van het woord shockerend zijn,

Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der blossen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.<sup>5</sup>

Het is instructief dat Benjamin zijn laudatio aan het brechtiaanse theater vier jaar later inruilt voor een visie die in *Das Kunstwerk* de crisis van het volledige theater beschrijft onder het gewicht van de technische reproductie. Het was alsof hij instinctief aanvoelde dat de slagkracht van het politieke theater dat hem zo nauw aan het hart lag, zou overtroefd worden door de revolutionaire en omvattende impact van de technologische media. Geconfronteerd met de onzekere uitkomst van de nieuwe media reageerde Benjamin op de hem zo eigen manier. In plaats van een stap terug te zetten en te pleiten voor een bedachtzame kritiek, nam hij het risico van de sprong voorwaarts, van de keuze voor het ongewisse. Als de film het vormprincipe van de montage incorporeert, redeneerde Benjamin, waarom dit massamedium dan niet dezelfde bevrijdende kracht toeschrijven als het theater?

Vergeleken met de ontwikkeling die de media sindsdien hebben gekend, lijkt de politieke gok van Walter Benjamin vandaag op zijn zachtst gezegd aanvechtbaar. In onze hyper-kapitalistische samenleving versterken technologische ontwikkelingen en de macht van de status quo elkaar wederzijds. Alvast de televisuele massamedia lijken in dit licht weinig bij te dragen tot de geboorte van het nieuwe en emancipatorische 'optisch bewustzijn' waarin Benjamin nog geloofde. "Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute" - zonder veel omhaal kunnen we zeggen dat deze in de mond van Benjamin nog enigszins fatalistisch klinkende uitspraak vandaag waarheid geworden is. Video, tv, computer en andere technologieën sluiten zich via hun interface aaneen tot een medianetwerk dat de waarneming van de gebruiker mee insluit. Onze televisuele cultuur heeft het principe van snit en montage geïntegreerd en van de gefragmenteerde waarneming een *modus vivendi* gemaakt. Alleen staat in de hedendaagse context gewinning doorgaans synoniem met recuperatie.<sup>6</sup>

Ik beperk me hier tot één voorbeeld, maar dan wel een voorbeeld dat in de oren van de avant-garde wellicht obsees zou hebben geklonken: de reclameclip, fetisj van de laat-kapitalistische cultuurindustrie en alsdusdanig niet meer uit ons dagelijks leven weg te branden. Wie stilstaat bij de reclamefragmenten die onze waarneming onophoudelijk onderbreken, kan moeilijk ontkennen dat de clip meer dan welk ander cultuurproduct het dispositief heeft geïntegreerd van de montage en de shock. Of misschien is het woord 'shock' hier niet meer op zijn plaats en heeft juist de gewinning eraan vandaag zijn betekenis uitgehold? De eerder vermelde Peter Bürger, nochtans zelf pleitbezorger van de historische avant-garde, wees er in 1974 al op dat niets zo snel zijn werking verliest als de shock: "In der Wiederholung verändert er [der Schock] sich grundlegend. (...) Ein solcher beinahe schon institutionalisierter Schock dürfte am allerwenigsten auf die Lebenspraxis des Rezipienten zurückwirken; er wird 'kosumiert'".<sup>7</sup> Bürgers vermoeden zien we een twintigtal jaren later bevestigd in de reclameclip én in een boek waarvan alleen al

de titel veelzeggend klinkt: *De archeologie van de Kick* (Amsterdam, 1995) van de hand van de Vlaamse cultuurfilosoof Lieven De Cauter, die in de euforische kick de postmoderne opvolger herkent van het modernistische principe van montage, onderbreking en shock.

Algemener verwoord kan vandaag het televisuele naar mijn mening inderdaad episch van vorm heten. Het vervreemdingseffect werd, zowel naar intentie als werking, formeel ingehaald en gerecupereerd door de technologische cultuurindustrie. Van de angstdroom die de kritische theorie en vooral dan Adorno intellectuele kopzorgen bezorgde – “Reklame wird zur Kunst schlechtin”<sup>8</sup> - liggen wij, die de ‘Nacht der reclamevreterers’ kennen als een culturele massafestatie, doorgaans niet langer wakker. De notie van een tegencultuur zoals die door de historische avant-garde nog duidelijk dialectisch gegrond werd (kunst versus establishment), is achterhaald. Met Hal Foster gesproken zijn wij inderdaad getuige van de “breakdown in the old structural opposition of the cultural and economic in the simultaneous ‘commodification’ of the former and ‘symbolization’ of the latter”.<sup>9</sup> Vertaald naar het epische theater is het dan weinig zinvol het principe van shock en montage tegen het burgerlijke systeem in stelling te brengen, aangezien de media hiervan dit principe zelf hanteren. In haar huidige vorm is de shock, die de macht van de massamedia eerder consolideert dan contesteert, deel van het probleem.

### Grenzen van mimesis

Natuurlijk behelst de zopas omschreven verschuiving in de spiegel van de media meer dan enkel formalistische componenten. De veranderde maatschappelijke relevantie van een bepaalde vorm wijst op een fundamentele wijziging in de waarneming van de relatie tussen kunst en maatschappij. Hoe laat deze ommekeer zich vertalen tegen de achtergrond van de vraagstelling die ons hier bezighoudt, met name de relatie tussen Brecht, het theater en de technologie? Het antwoord kan ik anticiperen door het volgende te stellen: in de moderne era (de era van Brecht) werd de representatie bevraagd door de interventie van de realiteit, terwijl in de post-moderne era (onze era) de status van die realiteit zelf verdacht is. Ter discussie staat m.a.w. veranderde mimetische verhouding van de representatie (het toneel) tegenover het gerepresenteerde (de realiteit).

Jean-François Lyotard komt de eer toe deze verschuiving onder de aandacht te hebben gebracht. In zijn boek *Les dispositifs pulsionnels*<sup>10</sup> ziet de filosoof van het postmodernisme de theatrale ruimte geconstitueerd door twee afdammingen, twee mimetische limieten. De eerste, interne limiet scheidt de scène van de zaal, de acteur van de toeschouwer, en onderscheidt - zo stelt Lyotard - tussen wat wel en wat niet kan

worden waargenomen. Het is niet moeilijk om te begrijpen dat Brechts verdienste juist ligt in de deconstructie en aansluitende politisering van deze mimetische limiet. Deze theatermaker was toch diegene die de achterkant van wat de toeschouwer op het toneel waarnam, wou laten zien door het raderwerk van de theatermachinerie te onthullen en als het ware de coulissen van de fictie aan het licht te brengen.

De tweede, externe limiet van het theater sluit volgens Lyotard de eerste mee in, doordat ze het verschil markeert tussen wat zich *in* het theater afspeelt enerzijds (de dynamiek tussen scène en zaal, die de eerste limiet is) en de realiteit die *buiten* het theater ligt anderzijds. Men kan stellen dat deze relatie tussen scène en realiteit door Brecht niet werd geïmagineerd. De impetus van het epische theater houdt m.a.w. halt vóór de externe limiet zoals beschreven door Lyotard. Net als zijn aristotelische voorgangers formuleerde Brecht immers geen vraagtekens bij de klassieke opvatting van mimesis als een directe link tussen de representatie en het gerepresenteerde. En hoe kon hij ook anders? De vlotte link tussen toneel en werkelijkheid, de evidente dialectische band van kunst en maatschappij vormde het steunvlak van zijn toneel. Met de subversie van deze mimesis zou Brecht niets minder dan de fundamenteën van zijn eigen theorie ondergraven hebben.

Ik suggereerde eerder dat Walter Benjamin in *Das Kunstwerk* deze crisis van mimesis in de schaduw van de techniek anders dan Brecht wél al scheen aan te voelen. Maar toch zou het wachten zijn op het tijdperk van de elektronische technologie én op een filosoof als Lyotard, die deze verschuiving zou benoemen als een nieuw mimetisch moment. Deze shift zou - zo vermoedde Lyotard - tevens de geboorte van een nieuw theater inluiden.<sup>11</sup> Ik zal nu trachten deze evolutie nader te omschrijven aan de hand van een analyse van de actuele crisis van de brechtiaanse gestus.

### Het lichaam als gids

In *Das kleine Organon* benoemde Brecht de gestus als het sociale verband dat de acteur legt met zijn personage en met de andere personages op de scène. Het centrale belang van dit begrip voor het epische theater maakte het in de ogen van Roland Barthes - net als Benjamin een Brecht-bewonderaar - *l'instant prégnant* van Brechts toneel: "C'est un geste, ou un ensemble de gestes [...] où peut se lire toute une situation sociale."<sup>12</sup> In navolging van Barthes dient de gestus - zoveel meer dan een acteurstechniek - inderdaad te worden betrokken op de volledige theatrale mimesis, op het volledige proces van beeld en afbeelding. De brechtiaanse gestus zet er meer bepaald toe aan de status te preciseren van het lichaam, brandpunt van alle mimetische processen in het toneel. Brecht ging er immers van uit dat het lichaam



op de scène direct kon getuigen van onderdrukking, omdat dit lichaam zelf - zijn handelingen en gebaren - gedetermineerd is door ideologische relaties. Van zijn acteurs verwachtte hij dat ze in staat zouden zijn die ideologische relaties op toneel te 'citeren', een niet evidente opgave:

Der Schauspieler muss eine Sache zeigen, und er muss sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.<sup>13</sup>

Het lichaam in Brechts theorie is m.a.w. gespleten: het staat met één been in het theater en met het andere in de realiteit. Je zou kunnen zeggen dat het voortdurende hinkelen van het ene been op het andere het vervreemdingseffect oplevert. Het voortdurende over en weer springen tussen fictie en realiteit, personage en acteur, coupeert de symbolische uitwisseling en onderbreekt zo de continuïteit van de illusie. De vervreemding ontstaat in de gespletenheid van het lichaam. Wat nu diezelfde gespletenheid bij Brecht evenwel samenhoudt, is - ik vermeldde het eerder - het ongebroken referentieproces dat een uitwisseling tussen fictie en realiteit eerst mogelijk maakt. Maar wie of wat garandeert deze vlotte overloop tussen realiteit en representatie? Het antwoord van Brecht op deze vraag laat alvast geen twijfel bestaan:

Ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muss er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen mitkämpft.<sup>14</sup>

De dwingende autoriteit die hier spreekt, is niet mis te verstaan. En Roland Barthes vestigde in mijn ogen dan ook terecht de aandacht op de "souveraineté de l'acteur" in het brechtiaanse theater. Barthes omschreef de positie van deze toneelspeler treffend als "un maître du sens", die aan de hand van het vervreemdingseffect "doit prouver qu'il [...] conduit le sens vers son idéalité."<sup>15</sup> Het is inderdaad dit soevereine lichaam dat bij Brecht heerst over de schemerzone tussen toneel en realiteit. Door middel van zijn gestus overziet én dirigeert de acteur vanuit een welomschreven ideologisch standpunt - dat van de klassenstrijd - de relatie tussen realiteit en fictie. Deze exclusieve positie is in de ogen van Brecht zonder meer standvastig, omdat ze garandeert dat de realiteit waarop het theater zich beroept kenbaar, representeerbaar én veranderbaar is.

In het actuele multimediale theater is de controlerende instantie, de “maître du sens” evenwel uit het beeld verdwenen. Het lichaam ontdebelt zich hier niet tot een verklarende commentator, maar incarneert integendeel een realiteit die radicaal onbeslist blijft. Door de media - de techniek alsook de effecten ervan - te recycleren, erkent dit theater de impact van elektronische dragers op onze gevoeligheden en waarnemingen. Het lichaam als sociale wegwijzer (Brecht) raakt gedesorienteerd in de belichaming van deze stroom van beelden die niet langer aan een kenbare - laat staan beheersbare - realiteit refereren. “Das Verlöschen der Welt in den Bildern”<sup>16</sup> - aldus typeerde Heiner Müller, de auteur en regisseur die algemeen wordt beschouwd als de eerste erfgenaam van Brecht, deze omstandigheid in het midden van jaren zeventig.

En inderdaad: spreken over wat tot stand komt via informatieverwerkende systemen als de camera of de computer betekent zoveel als spreken over de verschuivende grens tussen fictie en realiteit. Dat het onzeker worden van deze categorieën ook de autoriteit op de helling plaatst van de brechtiaanse “maître du sens” spreekt vanzelf - deze was toch juist de sluiswachter die de overloop tussen fictie en realiteit controleerde. Wat in dit licht vandaag nog brechtiaans theater heet, verwijst dan naar een klassieke representatie van lichamelijkeheid. De inflatie van lichaamsbeelden op de eigentijds scène daarentegen articuleert een ander soort lichamelijkeheid, een moment dat - Lyotard parafraserend - de crisis van de realiteit van het lichaam zelf kan worden genoemd.

Symptomatisch voor deze ontwikkeling is het podiumwerk van de in Brussel residentie Meg Stuart en haar gezelschap Damaged Goods. Stuart maakte naam met *Insert Skin*, een reeks opvoeringen die telkens in samenwerking met een beeldend kunstenaar ontstonden. *Splayed Mind Out* - een productie gemaakt in samenwerking met de Amerikaanse videast Garry Hill en voor het eerst volledig getoond op de voorbije Dokumenta - is van deze reeks de recentste.

In de mate waarin het lichaam bij Stuart wordt geënceneerd - haar dramaturg spreekt van een “retoriek van de pose”<sup>17</sup> - en in de mate waarin de spanning tussen kijken en bekeken worden, wordt gethematiseerd, is deze voorstelling net als de vorige uitermate theatraal. De handelingen en gebaren van het lichaam lijken recht uit de werkelijkheid van het sociale verkeer gegrepen. En men zou dan ook kunnen denken dat het brechtiaanse gestus-begrip hier van toepassing is. Maar bij nader inzien blijkt dat het brechtiaanse begrippenapparaat juist breekt op de zeggingskracht van Stuarts lichaamsbeelden. Want als er al van een gestus bij Stuart sprake kan zijn, dan is het zeker ook zo dat de gestus van het dagdagelijkse hier juist onwaarschijnlijk wordt gemaakt.

Elke beweging van het lichaam - hoe klein ook - komt in *Splayed Mind Out* nooit verder dan haar aanzet. Ze wordt telkens onverhoeds afgebroken om zonder verwijl in haar tegendeel om te slaan. Een handreiking wordt een kramp, een glimlach een grimas, een ontmoeting een scheiding. Wat een bevattelijk lichaamsbeeld had kunnen worden, wat in brechtiaanse zin een veelbetekenend en communicerend lichaam had kunnen zijn, wordt kortgesloten in de spasme. Elke poging tot zingeving implodeert in de groteske uitvergroting van het intiemste detail van het lichaam, in de over-exposure van zijn lijfelijkheid. Het totaalbeeld is dat van een lichaam in distorsie, van verwrongen houdingen, krampachtige bewegingen en vertekende gezichten.

Dit lichaam houdt er een duidelijk minder evidente band met de buitenwereld op na dan het brechtiaanse. De naam van de productie, *Splayed Mind Out*, verwijst dan ook niet toevallig naar de autopsie van een geopende schedel. De grens tussen de realiteit van het lichaam en zijn omgeving vervalt, en het bewegende lichaam is bijgevolg niet langer het middel waarmee de acteur met een buitenkant communiceert of zich in de dans uitdrukt. Om dezelfde reden is dit lichaam ook niet meer gespleten of vervreemd in brechtiaanse zin. Want het begrip vervreemding veronderstelde juist een markante tegenstelling tussen het Zelf en de wereld - een tegenstelling die hier verdwenen is. "Wie ben ik en zo ja, met hoeveel?". De populaire vraag waarmee Lacan de interne versplintering van het zelfbeeld evoceerde, is de convulsieve lichamen van *Damaged Goods* op het lijf geschreven. Het antwoord blijft uit. Er wordt zelfs geen leidraad aangereikt.

Dit onzeker worden van de identiteit wordt bovendien op scène gereflecteerd in de meervoudige perspectieven van talloze videobeelden. In dit elektronisch spiegelkabinet verliest de danser/acteur het noorden, evenzeer als de blik van de toeschouwer die gedwongen wordt voortdurend te wisselen tussen meerdere beeldniveaus. De confrontatie tussen de gemedieerde en de lijfelijke lichaamsbeelden (tussen de close-ups, de verkleiningen, het totaalbeeld, enz.) bruskeert onze gewone manier van kijken. De wederzijdse interpretatie van de verschillende media, verlegt de focus van de realiteit naar de waarneming van de realiteit. De toeschouwer wordt er zich van bewust dat de waarheid, een mogelijke waarheid, niet langer in het beeld besloten ligt, maar uitsluitend afhangt van het standpunt van de waarnemer. *Splayed Mind Out* articuleert op deze wijze een misschien onbehaaglijke, maar alleszins waardevolle visie in deze heterogene en gedurig veranderende wereld.

Laat over het voorbeeld van *Damaged Goods* evenwel geen misverstand bestaan. Het is mij allerminst te doen om een veralgemening van de - overigens unieke - signatuur van Meg Stuart naar andere theatervoorstellingen. Maar wat haar

werk wèl met een aanzienlijk en belangrijk deel van het actuele theater gemeen heeft en wat het omgekeerd van Brecht verwijderd - zijn samengevat en ter afsluiting de volgende kenmerken. In een eerste beweging heeft dit theater de zoektocht naar een eerste realiteitsbeginsel aan de hand van een uitgesproken ideologisch standpunt gestaakt. Door juist te getuigen van de relativiteit van een ontologische verankering haalt het vervolgens gedurig de grond vanonder zijn eigen voeten vandaan. Wat rest reikt van unheimlich en apocalyptisch (Stuart) tot vrolijk-anarchistisch & speels.<sup>18</sup> In beide gevallen presenteert het multimediale theater zich als leerschool voor de veranderende waarneming. Het radicaliseert de historische vernieuwing van Brecht dusdanig dat er gelijktijdig sprake kan zijn van én een logisch vervolg én een inversie van deze klassieker.

## NOTEN

- <sup>1</sup> B. Brecht, *Gesammelte Werke*, VII, Frankfurt am Main 1967, p. 487.
- <sup>2</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, Frankfurt am Main 1977, p. 524.
- <sup>3</sup> "Rezeption der Zerstreuung" is een moeilijk te vertalen begrip. Ik verkies 'gefragmenteerd' boven het ogenschijnlijk evidente 'verstrooid' wegens de negatieve bijklank die de laatstgenoemde bepaling vandaag heeft. Benjamin beschouwde de versplinterende waarneming in de media daarentegen als een hoopgevend gebeuren. (cfr. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, pp. 500-505.)
- <sup>4</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, pp. 439.
- <sup>5</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I-2, pp. 505.
- <sup>6</sup> Het is hier geenszins mijn bedoeling de dystopische visie op technologie te affirmeren die vandaag in zogenoemd links-progressieve middens aangehangen wordt. Het ethisch-politieke debat rond (het gebruik van) technologie is te wijldlopig en complex om binnen het bestek van deze tekst aan bod te kunnen komen. Dit artikel, dat de erfenis van Brecht centraal stelt, wil enkel wijzen op de discrepantie tussen de idealen van de avant-garde en de vandaag overheersende techno-logica.
- <sup>7</sup> P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, p. 108.
- <sup>8</sup> Th. W. Adorno & M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947, p. 194.
- <sup>9</sup> H. Foster, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, 1985, p. 145.
- <sup>10</sup> J.-F. Lyotard, "La dent, la paume", in: J.-F. Lyotard, *Les dispositifs pulsionnels*, Paris 1980, pp. 67-89.
- <sup>11</sup> Lyotards omschrijving van dit "théâtre énergétique" blijft evenwel tentatief. De eindzin van zijn essay luidt dan ook: "Voilà ma question : est-ce [ce théâtre] possible, comment ?" De rest van mijn tekst is een poging het multi-mediale theater te beschrijven als een antwoord op deze vraag.
- <sup>12</sup> R. Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", in: R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982, pp. 86-95, 89-90.
- <sup>13</sup> Door Benjamin geciteerd uit het programmaboekje van de opvoering door Brecht van *Mann ist Mann*. (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-2, p. 529.)
- <sup>14</sup> Brecht, *Gesammelte Werke VII*, p. 687.

- <sup>15</sup> Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", pp. 86-95, 90.
- <sup>16</sup> H. Müller, *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin, 1974, p. 14.
- <sup>17</sup> A. Lepecki, "Art on the Edge of Moving", in *"Insert Skin". Proposal for a collaboration.* (informatiebrochure) Brussel, 1995.
- <sup>18</sup> Het uit New York afkomstige multimediale gezelschap The Wooster Group is allicht de bekendste én - althans wat de Lage Landen betreft - invloedrijkste exponent van de zogenoemde speelse variant.