

De deuren van de tijd gaan niet meer dicht

Gedachten over kunstenaars, ideologie en politiek

*Klaas Tindemans gaat, aan de hand van Kristeva's
De vreemde in onszelf, op zoek naar toegang
voor xenofobie, nationalisme en artistiek maoïsme.*

Salman Rushdie schrijft in een opstel uit 1982, over het Britse racisme: "Ik vind het vreemd dat mensen die het ontbreken van wan-toestanden gebruiken als verdediging, zelden inzien dat wat zij beweren een aanwijzing is hoe ernstig de zaken ervoor staan. Want als je ter verdediging moet aanvoeren dat niet raszuivere personen nog steeds niet massaal worden uitgeroeid, of dat het beginsel van de blanke superioriteit nog niet echt in de grondwet is vastgelegd, dan moet er wel iets heel erg mis zijn."

Het lijkt alsof de tijd heeft stilgestaan, als je zoiets leest. De cultuur van de verdraagzaamheid, onze beschaving die wij fier aanprijzen aan alle volkeren, heeft tien jaar lang haar ogen gesloten, heeft zich, met een gerust (gesust?) geweten, gekoesterd in haar eigen gelijk, heeft niet meer gezocht naar nieuwe argumenten om de bedreiging, die in haar ogen slechts marginaal was, van antwoord te dienen. Argumenten, dat wil zeggen: (alternatieve) realiteiten, analyses en utopieën. Die innerlijke overtuiging heeft niets uitgehaald, ze heeft de pointes van de politieke komedie helemaal gemist. Met zijn zuivere geweten heeft de intellectueel geweigerd de handen vuil te maken aan het besmette politieke bedrijf. De kunstenaar heeft zijn authenticiteit, zelf aangemeten of aangematigd, verheven tot laatste moreel-artistiek criterium, de bloem op de vuilnisbelt - de vuilnis kon blijven liggen, de stank roerde de bloem niet, niet meer. Hen treft geen schuld dat één Vlaming op tien op de bruinhemden stemde, zij laten niet toe dat dit kiesgedrag hun houding beïnvloedt. Wanneer worden ze wel ongerust? Als één Vlaming op twee bokshandschoenen draagt?

**Theater is zo
marginaal geworden...**

In een briljant stukje in het eerder academi-

sche *Tijdschrift voor Rechtstheorie en Rechtsfilosofie* schrijft Bert van Roermund: "Filosofie is nuttig om het gelijk in politieke zaken een tijdlang grondig uit te stellen. Ik heb lang geloofd dat Socrates daar ooit vergif op ingenomen heeft. Maar sinds een goed jaar begin ik mezelf op dit punt dus te wantrouwen. Wat zit me dwars? Niet de afstandelijkheid van de filosofie op zich. Eerder de vertekening van de politiek die onder het mom van afstandelijkheid verkocht wordt. Ik betrap mezelf erop, dat mijn mooie filosofie zich van meet af aan voordoet als een onderricht van de politiek in naam van de rede. Ze appelleert aan wat ze in de politiek van zichzelf herkent en doet de rest af als redeloze emotionaliteit of machtsdrang."

Vervang 'filosofie' door 'kunst', en de onrust van Bert van Roermund loopt perfect evenwijdig met mijn ongenoegens over de plaats die de boeiendste theatermakers (in Vlaanderen en elders) zichzelf toekennen. Het ontbreekt hen aan een referentiekader waarin ook het meest lelijke, het verwerpelijke, het afschuwelijke, het smakeloze, het niet-authentieke, een betekenis krijgt - en als ze er wel over beschikken, tonen ze het té zelden in hun oeuvre. Als de kleinburger of de onnozelaar toch even een plaats krijgt in een voorstelling dan krijg je alleen gratis formalisme (de kaartersscène in de *Iwanow* van STAN) of reactionaire koketterie (Luk Percevals *Wilde Lea*). De Vlaamse theatermaker staart naar zijn navel, en lacht minachtend met de dommeriken: hij doet alsof ze bestaan, maar hij geeft ze geen leven van vlees en bloed, hij verbant ze naar een andere planeet, en de toeschouwer frons onbegrijpend de wenkbrauwen of lacht smakelijk, zoals hij lacht met een neger die niet weet hoe een parkeerautomaat werkt. Niemand twijfelt aan zijn vooroordelen, en als dat een zeldzame keer wél gebeurt, dan is enkel de artistieke smaak op de proef gesteld, de maatschappelijke zelfverzekerdheid blijft meestal overeind. In de kritiek op Müllers *De Opdracht* bij het Kaaitheater heeft iedereen het over het 'familie-onderonsje' van het Kaaitheater, maar niemand onderzoekt daarvan de eventuele politieke betekenis. Theater is zo marginaal geworden, dat niemand (kunstenaars noch critici) behoefte heeft om de grenzen van het eigen politieke bewustzijn te verleggen.

Pragmatisme en droom

In zijn analyse van de verkiezingsuitslag van 24 november dringt ook Luc Huyse aan op ideologische verdieping: "Het alternatief is het herstel van de ideologische band met de kiezer. Pragmatisme is niet uit den boze. Het kan, maar het moet gekoppeld zijn aan iets wat nog het best met het eenvoudige woord 'droom' aan te geven is. Men kan slechts pragmatisch zijn als men een ideologie heeft. Andere soorten pragmatisme noemt men beter electoralisme." Met andere woorden: we moeten bredere verbanden kunnen duiden, én we moeten tonen dat vanuit deze duiding de werkelijkheid iets meer

'maakbaar' kan worden, m.a.w. dat politiek handelen niet met droogzwemmen gelijk staat. Dit hoeft geen pleidooi te zijn voor een nieuw, eengemaakt wereldbeeld, maar precies een tegengif, een hanteerbaar begrippenapparaat en een zinvolle retoriek tegen de 'sterke' wereldbeelden, die ideologieën die de paradox niet toelaten, die elk dwaalspoor uit de betekenis van hun begrippen verwijderen: xenofob nationalismen van het Vlaams-Blok-type, romantisch terrorisme van het Lichtend-Pad-type, maar ook de mythologie-van-de-authentieke-kunstenaar - of vergelijkbare fenomenen van artistiek maoïsme die je in Vlaanderen al te vaak aantreft.

Een ideologie van de paradox

Waar elke redelijke uitleg over het falen van ons politiek bedrijf en de maatschappelijke desillusies ontbreekt of te ingewikkeld is geworden, daar staat de vreemdeling - hij zwijgt of hij spreekt een andere, onverstaanbare, taal - ter beschikking als zondebok, als weerloze schandpaal, waartegen je verdrongen onlust nagelt. Daarom zal een 'ideologie van de paradox' zich in eerste instantie met 'het vreemde' moeten bezighouden, met 'de vreemdeling in onszelf', zoals de titel van een uiterst relevant boek van Julia Kristeva luidt. Het is haar gedachtengang die mij hier ook inspireert.

In de politieke filosofie van de moderne tijden, is het Immanuel Kant die het meest radicaal een 'kosmopolitisch' standpunt inneemt: de mens, geconfronteerd met de onaangepastheid van zichzelf t.a.v. een ingewikkelde samenleving, streeft naar een 'burgerlijke maatschappij', waarin de wetten die de gelijkheid garanderen zo universeel mogelijk gelden. Deze toestand van wettelijkheid heeft drie niveaus: een bestaansrecht van een volk (zelfbeschikingsrecht), een orde tussen de volkeren (volkenrecht) en rechten betreffende de relaties tussen de (wereld)burgers en de staten. Kant pleit voor een federatie van dergelijke staten op wereldschaal: iedereen heeft het recht om op de plaats waar hij aankomt, om het even waar, niet als vijand behandeld te worden. De reden daarvoor is simpel: de aarde is rond, de plaats is beperkt, niemand kan een bepaalde plek historisch-definitief voor zichzelf of zijn groep opeisen. De politieke naïviteit van Kants pleidooi voor een 'grondwet voor de hele mensheid' is fascinerend, maar er valt weinig op af te dingen. Tegenover de kritisch-rationele wereldorde van Kant, staat echter een andere opvatting over de moderne samenlevingsvorm, die even 'aufgeklärt' is, maar die wel de eigenheid van de natie (het verschil tussen natie en staat dus) erkent: het denken van Jean-Jacques Rousseau. Sinds de Renaissance zijn denkers en schrijvers aandacht gaan besteden aan de bijzondere kenmerken, de 'hartstochten' van territoriaal afgebakende groepen: in Engeland ging dit, om duidelijke geografische redenen, het verst. Het landschap, de ziel, de gemeenschappelijke gevoelens, alle bijzondere kenmerken van de groep

worden verbonden in Rousseau's idee van het 'soevereine volk', en daarna in de idee van de 'volkssoevereiniteit': de nationale gemeenschap (de natie) neemt de macht in de staat over van de koning. Belangrijk is echter dat de redelijkheid van de nationale betrachtingen het probleemloos haalt op het sentimentele aspect ervan: het is pas later dat Rousseau's juridisch-politiek nationalisme overvleugeld wordt door ideeën als stamverwantschap en gemeenschap van taal.

Pragmatische mystiek

Julia Kristeva schrijft het ontstaan van het Duitse nationalisme voor een deel toe aan de lutheraanse cultuur, die gekenmerkt wordt door een pragmatische mystiek, leidend naar ideeën als 'Gemeinschaft', 'Gemeinsinn' en ten slotte 'Volksgeist'. Het is Herder (een dominee) die dit half-mystieke gemeenschapsideaal het helderst verwoordt: hij beveelt de cultus van de nationale taal aan - hij bezorgt Schiller, Goethe en de anderen een ideologisch kader. Herder zegt, noch min noch meer: de taal is het volk. Herder en vele romantische generaties na hem hebben de cultus van de Duitse taal een 'kosmopolitische' betekenis gegeven: de Duitse cultuur is de meest zuivere uitdrukking, politiek en artistiek, van de hoogste menselijke idealen - de idealen van de Verlichting. Het is merkwaardig hoe dit superioriteitscomplex ontaard is in het nationaal-socialisme: de Duitse natie geloofde dat zij al het vreemde in zichzelf kon verenigen - niets deed toen, in de 19de eeuw, vermoeden dat dit zou leiden tot de vernietiging van elke vreemde betekenis, van de kosmopolitische jood. Lees er een historisch drama op na, zoals *Léo Burckart* van Gérard de Nerval en Alexandre Dumas: het conflict tussen individu en 'Gemeinschaft', tussen 'aufgeklärte' volkssoevereiniteit en trouw aan de feodaal-aristocratische geschiedenis van diezelfde natie, het krijgt bij deze romantici (die meer Duits klinken dan Frans) het karakter van een keuze tussen twee geliefden, niemand is zich bewust van de dodelijke gevolgen van de keuze voor het ene of voor het andere. Maar door de romantische held een symbolische sleutelrol te laten spelen in het democratische én nationalistische discours, openen de romantici de doos van Pandora: het instinct heeft meer mobiliserende kracht dan het intellect, misschien vertelt dit instinct meer over het universeel-menselijke dan de rede. Alleen door het stellen van deze vraag, verliest de rede haar invloed op het politieke antwoord. Maar precies deze irrationele natuur - die bij romantici als Novalis fundamenteel 'humanistisch' blijft - stelt de zelfbewuste mens in staat het vreemde in de ander, bij een ander volk, naar waarde te schatten, er een positieve betekenis aan te geven. Het 'anders-zijn' van de vreemdeling krijgt zin in het licht van de eigen identiteit, de eigen 'Volksgeist': Kristeva komt ten slotte uit bij Freud, die zowel in zijn leven als in zijn werken de 'vreemdeling in zichzelf' een definitief onvervangbare plaats toekent.

Veel is vreemd in deze wereld...

Het onbewuste is het andere in onszelf, 'je est un autre' zegt Lacan later. Niet toevallig is het Freud, de kosmopoliet, de Wandelende Jood (de boutade is van Kristeva), die aan het irrationele in de psyche deze zin geeft: waar de Romantiek de vreemde volkeren een (irrationele) betekenis gaf, geeft Freud de onbekend gevaarlijke diepten van de eigen ziel een zin: opnieuw opent er zich een doos van Pandora. De dubbelzinnige relatie met het vreemde in onszelf geeft Freud het mooist weer in de woorden 'heimlich-unheimlich': 'heimlich' betekent zowel 'thuis, vertrouwd, intiem bekend', als 'heimelijk, verborgen, duister' - en 'unheimlich' betekent dan het omgekeerde: 'niet thuis, onbekend, vreemd', maar ook 'niet meer heimelijk, niet meer verborgen, geopenbaard'. Dat dit een oude wijsheid is, en geen psychoanalytische uitvinding merken we al bij Sophocles, in de eerste koorzang van *Antigone*: "Veel is vreemd in deze wereld, maar niets is vreemder dan de mens". Heidegger vertaalde dit 'vreemd' als 'unheimlich' - terecht.

Freud maakt het onderscheid tussen twee soorten vreemden in de psyche: een angstaanjagende, niet-afgebakende vreemdeling (de projectie van de onlust), en een welwillende dubbelganger, een schaduw die de mens beschermt - de afbakening is nooit definitief, lust en onlust blijven altijd voorlopig. De spanning tussen 'heimlich' en 'unheimlich' is wat Freud noemt de 'Kulturarbeit', de vormgeving-ingemeenschap van het ik, het zin geven aan het zinloze. De 'verontrustende vreemdeling': dat is de irrationele angst voor de vreemdeling, de vreemdeling die alleen maar betekenis krijgt als projectie van onlust (het zondebok-mechanisme). Deze vreemdeling bestaat, en ze blijft verontrusten, maar ze moet, in de 'Kulturarbeit' (waar de kunst een essentieel onderdeel van vormt) telkens opnieuw voorlopige rustmomenten vinden. De kunst moet de zinnen begoochelen, moet de 'eeuwige terugkeer' van de vreemdeling mogelijk maken (de mythe van de Vliegende Hollander, of van Lulu): langs dit medium kan de mens de vreemde als de bron van zijn eigen onlust zien, en rust vinden in zijn ziel. Kristeva gelooft in de roeping van de psychoanalyse én van de kunst als nieuwe horizonten, die het vacuüm, ontstaan door de 'dood van God', kunnen opvullen: de betekenisgevende 'arbeid' aan de voortdurende spanningen, in het individu en in de groep, tussen het eigene en het vreemde is enkel mogelijk als de mens de illusie opgeeft om de eenheid, de zuiverheid te herstellen. 'Kosmopolitisme', 'democratie', 'klassenloze samenleving': het zijn geen idealen meer, het zijn perspectieven met een relatieve betekenis geworden, schaduwen van de reële onmacht van het menselijk handelen - dit besef biedt, in Kristeva's gedachtengang, precies de mogelijkheid om er met hernieuwde kracht aan te werken, op voorwaarde dat we tegelijk weten dat

de kloof tussen droom en daad het dynamisch principe is van onze eigen 'zielsarbeid'.

Elke bloeiende cultuur is in overspel verwekt

Ik sta wat langer stil bij Kristeva's *De vreemde deling in onszelf*, omdat het een licht werpt op twee tegenstrijdige vaststellingen bij de politieke shock-toestand na 24 november 1991: het stemgedrag zelf, d.w.z. de bereidheid van een half miljoen kiezers om lucht te geven aan hun zwartste sentimenten, hun afkeer voor wat vreemd is of er vreemd uitziet, én de verwarde reacties van weldenkend Vlaanderen, dat zich haast om te zeggen dat het haar schuld niet is, dat zij altijd integer en authentiek was en dat dit vooral niet mag veranderen - ook dat is afkeer voor het vreemde, nl. voor de maatschappelijke lelijkheid, die in de verkiezingsuitslag naar boven kwam. En tot dit weldenkend Vlaanderen behoren, tot nader order, ook toonaangevende kunstenaars. Zij klampen zich vast aan hun individuele identiteit, weigeren de contradicties in hun eigen ziel naar boven te halen, waar zeker de Europese cultuur (maar misschien nog veel meer de Arabische, waar Europa haar Renaissance aan te danken heeft) precies haar 'verlichte waarden' heeft ontwikkeld door de absolute zekerheid omtrent haar identiteit op te geven.

Het cultureel relativisme van o.a. een Montaigne is een cruciale verworvenheid van het historische Humanisme. Europa is een bastaarddochter van de wereldgeschiedenis, net zoals elke andere bloeiende cultuur in overspel verwekt - het alternatief is incest, biologische en culturele degeneratie. Zoals Ernesto Sabato opmerkt, in een artikel over de absurde vraag naar de 'ware' identiteit van de Ibero-Amerikaan (maar de vraag is voor de Europeaan even absurd): "Ik sprak over byzantinisme, want deze valse dilemma's herinneren ons aan de beroemde controverses waarbij men zich afvroeg hoeveel graankorrels er nodig waren om een hoop te maken. Een vals probleem, dat ernstiger wordt als er menselijke wezens aan te pas komen, en niet enkel simpele graankorrels; niets dat met mensen te maken heeft, is zuiver in zijn essentie, alles dient zich aan als onveranderd gemengd, complex, onzuiver. De zuiverheid bestaat slechts in het platoonse koninkrijk van de ideale objecten: driehoek, rechthoek of logaritme. Wanneer we teruggaan in de tijd, dan kunnen we nergens halt houden op onze zoektocht naar de illusoire identiteit." De parameters waarmee we de waarde van de Europese culturele en artistieke 'prestaties' kunnen aflezen - in de mate dat zoiets überhaupt mogelijk is - hebben niets met 'zuiverheid' of 'authenticiteit'. Dat vernieuwende stromingen in de kunst, en in het theater met name, zich op 'authenticiteit' beroepen om hun kunstwerk te vergelijken met de verstarde codes (die, in deze redenering, niet authentiek zijn) heeft als enig resultaat spraakverwarring, misplaatste superioriteit en zelfmystificatie. Er ontstaat een bijna

even pijnlijk gevoel als bij de 'Kulturkampf' van de nieuwe bruinhemden. De vraag of de kunst nog een actieve politieke betekenis kan hebben, is in zo'n context natuurlijk helemaal op de achtergrond terechtgekomen.

De burgerzin van de kunstenaar

In het laatste nummer van *Toneel Theatraal* voeren enkele auteurs een debatje over de utopische functie van de kunstenaar en zijn (avantgardistisch) project: dat is hier niet meer relevant, het enige dat, naar mijn gevoel, nog telt is de 'normale' democratische burgerzin van de kunstenaar - de bescheidenheid waarmee hij zichzelf een plaats toekent in het maatschappelijke landschap, dat, als het er fraaier uitziet, niet in de eerste plaats aan hem te danken is, hoe graag hij dat ook doet geloven. Kunst en kunstbedrijf is niet slechter, maar zeker ook niet beter dan de rest van de samenleving - wat geldt voor de politiek, is ook waar voor de kunst. Misschien is dat een element in de 'hautaine' houding van de kunstenaar (én critici) tegenover het 'gesjoemel': de cultuurmanagers - of ze nu in traditionele bastions of in vernieuwende centra actief zijn - regelen de zaken vaak op een even cynische manier als dat in het politieke milieu gebruikelijk is. Maar kunstenaars willen dit niet weten, ze zijn er te afhankelijk van, het is comfortabeler de eigen 'authenticiteit', de 'waarheid van het moment' te koesteren. Critici mogen hen die ijdelheid niet aanpraten: alleen een benadering die geen misplaatst respect heeft voor het 'unieke' van de kunstenaar, kan een evenwichtige dialoog, een appel op democratische verantwoordelijkheidszin, kan een intellectueel en artistiek klimaat creëren dat anti-democratische schokgolven beter weet op te vangen.

Klaas Tindemans

Naschrift: de titel is de beginregel van een gedicht van Hugo Claus, uit Tancredo Infrasonic.