

maar ik zal proberen de valkuilen van zo'n oefening te vermijden. Daarvoor doe ik, met enige kritische afstand, beroep op een oude bondgenoot: professioneel toneelschrijver en liefhebberend kunstfilosoof Friedrich Schiller.

De jonge Schiller, de schrijver van *Die Räuber* (*De Rovers*), beweerde in 1784 nog dat de oprichting van een nationaal theater zowat het belangrijkste instrument was om een moderne natie te realiseren, een natie die onderworpen zou moeten zijn aan de ideeën van de Verlichting. Meer dan tien jaar later waren, na de Thermidor-staatsgreep, de zogenaamde 'dwingelanden van de vrijheid', zoals Robespierre en Saint-Just, uitgeschakeld en trad de Franse Revolutie in haar burgerlijke fase. Vredelievende, verlichte intellectuelen zoals Schiller waren opgelucht na het bloederige schouwspel van de guillotine – dat was pas de vleesgeworden versie van een nationaal theater. Schiller schreef al een tijd geen toneel meer, hij keek naar zichzelf en zag een zieke, tuberculeuze man. Vanuit de concrete ervaring van zijn eigen lichamelijke leed deed hij een krampachtige poging om te begrijpen waarom de schoonheid, waarom de kunst ondanks alles toch in staat leek het lijden te verlichten. Hij dacht na over het lijden van een samenleving, van een natie waarin de verheven vrijheidsidealen, paradoxaal genoeg, ingrijpen als een medicijn met ondraaglijke nevenwerkingen, vaak pijnlijker dan de kwaal zelf. De revolutie als stordige chemotherapie. Deze lijdende Schiller ziet de kunst, om te beginnen het theater zoals zich dat aan de antieken spiegelt, als het voortbrengsel van de *Spieltrieb*, de menselijke 'speeldrift'. Die *Spieltrieb* is de synthese van de grote drijfveren, van de driften van de mens: zijn natuurlijke instincten die hem meenemen op het niet te stuiten ritme van de natuur en hem zo van elke keuzevrijheid beroven, en zijn tegennatuurlijk verstand dat strijdt tegen de determinismen van het instinct, het verstand dat wetten maakt om de natuur te temmen en ruimte voor vrijheid te creëren. Schiller ziet de *Spieltrieb* als een soort 'drift tot schoonheid', die zowel het materialisme van de natuurlijke bevrediging als het formalisme van de vrijheid als een geheel van papieren grondrechten overstijgt. Hier toont de mens dat hij in staat is om afstand te nemen van zichzelf, van zijn onstuitend handelen en van zijn abstract geredeneer. Als *homo ludens* is hij zich bewust van de schijnwereld die hij ondergaat én slaagt hij erin zichzelf ervan te overtuigen dat hij mee dit schouwspel vormgeeft. De wereld van de menselijke realisaties, zeker als het gaat om maatschappelijke en politieke instellingen, is een contingente schijnwereld, een wereld die

net zo goed door een andere schijnvertoning vervangen kan worden. Dat hoeft geen probleem te zijn, zegt Schiller, want de schoonheid, die ons een blik gunt op de waarheid, stelt ons juist in staat om de morele betekenis van de vertoning, om de menselijke en maatschappelijke verhoudingen te begrijpen. De schoonheid is op die manier de voorwaarde tot de vrijheid, tot de democratische orde. De kunst is de grondslag van de wet.

Op deze manier geformuleerd klinkt Schillers humanisme nogal wereldvreemd, in politiek opzicht akelig simplistisch. Deze gedachten zijn nochtans meer dan één overweging waard.

Ten eerste. De idee dat het evenwicht tussen gevoel en verstand in concrete menselijke verhoudingen én op politiek niveau pas hanteerbaar wordt, wanneer de vergankelijkheid van die relaties fundamenteel erkend wordt – de 'schijnvertoning' van de actualiteit – is hoogst eigentijds.

Ten tweede is er de gedachte dat de kwaliteit van de schijn, van de vertoning, de kwaliteit van de (persoonlijke en politieke) vrijheid bepaalt: dat klinkt cynischer dan het is. Anderzijds lijkt de relatieve populariteit van de huidige overheden in België, die gebaseerd is op een onmiskenbaar dramaturgisch en retorisch vermogen om discussie én consensus te ensceneren, Schillers analyse goed te illustreren.

Ten derde levert Schiller een uitstekend ideologisch alibi voor een politiek correct cultuurbeleid. Zijn humanisme, zijn ondbluzzinnige moralisering van de schoonheid, een operatie die gepaard gaat met de eis om de ontwikkeling van de *Spieltrieb* voorop te stellen in de opvoeding, het verklaart de bekende opvatting over kunst en cultuur als volksoepvoeding, als school voor weerbare en verdraagzame burgers. Een opvatting die de beleidsnota's blijft teisteren. De politici, hun adviseurs en tal van cultuurwerkers op het terrein willen dat graag blijven geloven.

Theater is als artistieke discipline zo belangrijk omdat het fictieve en dus het voorlopige van de sociale verhoudingen erin blootgelegd wordt: dat hou je van Schiller over. Wanneer Bertolt Brecht anderhalve eeuw later nogal stellig poneert dat theater de veranderbaarheid van de samenleving moet tonen, dan is hij aan die gedachte schatplichtig. Dat die erkenning van de schijn vervolgens de mensheid naar één universele schoonheid moet leiden, dat is echter een stap te ver, als je kijkt naar de artistieke praktijken van vandaag. De *Spieltrieb* van de huidige generatie (of beter: generaties) theatermakers ontwijkt elke zekerheid, verwijst niet naar stabiele gevoelens en nog veel minder naar duidelijke waarden of strenge doch rechtvaardige wetten. Meer dan ooit lijkt het pure verlangen om te spelen de toneelspelers van vandaag te motiveren – de regisseursloze voorstellingen op Het Theaterfestival 2000 zijn daarvan in zekere zin een symptoom. Maar het is ook meer dan ooit onduidelijk waarheen dit verlangen hen als spelers stuurt, laat staan dat het ons, als toeschouwers, dichter bij één of ander waarheidsbegrip brengt. Is dit een ethisch en politiek échec, is dit postmoderne euforie, of is dit gewoon een neutrale vaststelling? Voor zover dit het kunstenbeleid, en met name de kunstonderwijsbeleid betreft, denk ik dat neutraliteit past. Maar die neutraliteit is niet vrijblijvend. Een kunstenbeleid heeft, politiek-theoretisch gezien, een wat aparte positie in de bestuurlijke logica van het democratisch bestel. Op de meeste beleidsterreinen – sociale zekerheid, milieu, enz. – staat het primaat van de politiek buiten discussie: de overheid bepaalt de terugbetalingstarieven in de gezondheidszorg, de overheid legt de normen over de uitstoot van schadelijke stoffen bij de industrie vast. Hier bepaalt de politieke meerderheid welke intenties prioritair zijn en hoe die intenties in bestuurlijke en vervolgens sociale praktijk worden gebracht. In het kunstenbeleid geldt deze logica echter niet. De overheid bepaalt de artistieke prioriteiten niet, om de eenvoudige reden dat niemand in staat is die prioriteiten te benoemen, omdat de illusie is verdwenen dat artistieke doelstellingen een aanwijsbare relatie onderhouden met de sociale, ethische of politieke intenties die de overheid wél bepaalt, op basis van haar democratisch mandaat. Dat een welbepaalde emissie van een verbrandingsoven de volksgezondheid schaadt, daarover valt objectief te discussiëren en daar dient vervolgens over beslist te worden. Maar de maatschappelijke relevantie van de artistieke keuzes die in elk gebaar, in elke *Gestus* van de toneelspeler liggen, valt niet te bepalen. En als deze te bepalen zou zijn, zou de artistieke betekenis van die gebaren juist helemaal verloren gaan. Dan wordt de kunst onderworpen aan de wet, zou Schiller zeggen, en is de *Spieltrieb* bedwongen. Een kunstenbeleid creëert materiële voorwaarden voor een radicale autonomie, maar houdt zich ver van elke bepaling van artistiek-politieke prioriteiten. Dat doen de kunstenaars, de theatermakers zelf. Dit in tegenstelling tot de verantwoordelijken voor de uitstoot van afvalstoffen in de lucht. Of anders uitgedrukt: de tegenprestatie voor een investeringssubsidie in milieuvriendelijke techniek is een scrupuleus respect voor extra strenge emissienormen. De tegenprestatie voor een theater subsidie is het uitdrukkelijk verbod om een tegenprestatie zelfs maar af te spreken. Een verplichting tot grenzeloze artistieke vrijheid.