

Het theater en zijn politiek. Naar een dramaturgie van de leesbaarheid

De bemiddeling tussen het theater en de omliggende wereld hertaald als een onderhandeling in lees-
baarheid

Simon Knaeps

Art is not a mirror held up to reality but a hammer with which to shape it.

- Bertolt Brecht

[There] is no criterion for establishing a correspondence between aesthetic virtue and political virtue. There are only choices.

- Jacques Rancière

Meer dan ooit hebben kunstenaars als vorm-gevers een functie om de verwarrende werkelijkheid leesbaar te maken.

- Marianne Van Kerkhoven

Promotor: Dr. Kristof Van Baarle
Assessor: Charlotte De Somviele

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2018-2019

Ondergetekende, Simon Knaeps, student Taal- & Letterkunde Theater- en Filmwetenschappen verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door hemzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen 2019

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Simon Knaeps', with a large, stylized flourish above the name.

Inhoud

1. Het theater en/in de wereld.....	4
2. Politiek (en) theater.....	7
Politiek theater in Vlaanderen	9
Naar een geëngageerde autonomie.....	11
3. Leesbaarheid door de ogen van Bertolt, Jacques en Marianne.....	14
Toegankelijke vervreemding die tot inzicht leidt.....	14
De leesbaarheid van het zintuiglijk waarneembare.....	17
Op (intellectueel) avontuur.....	22
4. A spoonful of sugar.....	25
5. Naar een leesbare complexiteit	29
6. Bibliografie.....	30

Abstract

In deze thesis wordt de dramaturgie van de leesbaarheid voorgesteld als methode om na te denken over de relaties tussen theater en politiek en dit via het denken en schrijven van theatermaker Bertolt Brecht, dramaturge Marianne Van Kerkhoven en filosoof Jacques Rancière. Na een inleiding op de raakvlakken tussen theater en politiek volgt een korte samenvatting van de aloude discussies over autonomie/engagement en vorm/inhoud om uit te komen bij een 'geëngageerde autonomie'. Het brechtiaanse paradigma dat de toeschouwer via een zo leesbaar mogelijke theatrale bemiddeling bewust probeert te maken van de sociale omstandigheden om hem bijgevolg aan te sporen deze te veranderen (Rancière 2015 [2008], 13), wordt ernstig geproblematiseerd door Jacques Rancière. Deze verwerpt namelijk elk causaal verband tussen het beoogde effect van een kunstwerk en de uitwerking ervan op de toeschouwer (i.e. hoe de toeschouwer de voorstelling leest). Rancière ziet politiek niet als de uitoefening van, of de strijd om de macht, maar als een herconfiguratie van een delen van het zintuiglijk waarneembare (*partage du sensible*). Kunst wordt politiek wanneer ze een poging doet om dit zintuiglijk waarneembare te reorganiseren, zich ervan bewust dat ze niet voorop kan lopen op zijn mogelijke effecten. Dat is bij uitstek een dramaturgische kwestie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat dramaturge Marianne Van Kerkhoven de overgang belichaamt van de meer brechtiaanse strategieën naar een meer ranciëristische kijk op de politiek van het theater. Als geen ander bepleit ze dat theater zich niet noodzakelijk expliciet met politieke issues hoeft bezig te houden, maar dat het wel ten alle tijden een politiek bewustzijn moet cultiveren (Van Kerkhoven 2002 [1996], 169 & [1999], 203). Manieren om dat bewustzijn te communiceren aan de toeschouwer aan de hand van de formulering van de dramaturgie van de leesbaarheid is het onderzoek van deze thesis. Leesbaarheid ontstaat op de as tussen vorm en inhoud, toegankelijkheid en complexiteit, autonomie en engagement.

1. Het theater en/in de wereld

[Een] productie leeft door haar wisselwerking, door haar publiek, door wat er ook buiten haar kader gebeurt. En rond de productie ligt het theater en rond het theater ligt de stad en rond de stad zo ver we kunnen zien ligt de hele verdere wereld en zelfs de hemel met zijn sterren. De wanden die deze kringen met elkaar verbinden zijn van huid, ze hebben poriën, ze ademen. Soms wordt dat vergeten. (Van Kerkhoven 2002 [1994], 137)

Aan het woord is Marianne van Kerkhoven, moeder van de Vlaamse dramaturgie en het politieke geweten van het Vlaams theater, tijdens haar State of the Union op het Theaterfestival in 1994, het jaar van de genocide in Rwanda. Het was in het aanschijn van deze tragedie, maar ook in dat van de toen nog heersende Joegoslaviëoorlogen en de ontmaskering van het latente racisme in België door de recente doorbraak van extreem rechts, dat Van Kerkhoven de theatersector toesprak om het te hebben over het maatschappelijke belang en de functie, oftewel het politieke karakter, van theater. De haast mythische status die deze woorden vandaag genieten binnen de Nederlandstalige theaterwereld, maakt het tot een handige marker die meteen een gevoel van urgentie en relevantie oproept. Na meer dan twintig jaar blijft de kracht van Van Kerkhovens woorden overeind. Haar inzicht blijft belangwekkend en zinvol als we ons vandaag opnieuw de vraag willen stellen hoe het theater zich verhoudt tegenover de wereld waarin het zich afspeelt en welke verantwoordelijkheden het hierin kan opnemen.

Van Kerkhoven zag in dat het theater zich niet alleen maar met zichzelf kon blijven bezig houden, maar dat het ook moest nadenken over hoe het zich binnen de samenleving positioneerde en dat het bewust moest zijn van wat er in de wereld allemaal speelt. Het is echter niet de bedoeling dat een nieuw politiek theater kritikeloos de vormen van het oude politieke theater over zou nemen, 'een andere tijd heeft een ander theater nodig' (Van Kerkhoven 2002 [1996], 169). Elke nieuwe politieke periode vraagt 'om de ontwikkeling van een eigen denken en een eigen woordenschat, 'een taal om de tijd hanteerbaar te maken' (Van Kerkhoven 2002 [1994], 139). De troebele jaren 90 van waaruit Van Kerkhoven tot ons schrijft liggen ondertussen achter ons, maar de eigen tijd is meer dan troebel genoeg om de maatschappelijke relevantie van het theater met een even prangende urgentie onder de loep te nemen. De uitdagingen heten nu: onomkeerbare klimaatsveranderingen, toenemende politieke druk in de vorm van een globaal oprukkend populisme en de daarbij horende aanvallen op kunst en cultuur en de recuperatie van de menselijke creativiteit door het neoliberale, postfordistische marktdenken etc. (Kunst 2015, 52).

Gestoeld op een geloof in de noodzaak van een politiek bewustzijn in het theater wordt in deze thesis, in navolging van Van Kerkhoven, de vraag gesteld welk soort (politek) theater we vandaag nodig hebben. Of – om het minder doelmatig of pamfletair te formuleren – : hoe kan vandaag over de politiek van het theater gedacht en geschreven worden en in welke mate is dit altijd onlosmakelijk verbonden met de vorm, esthetiek ervan? Het gaat hier namelijk niet uitsluitend over theater dat op expliciete wijze maatschappelijke thema's aansnijdt. Politieke aandacht kan zich even goed op indirecte of subtiele wijze in voorstellingen nestelen; 'kunst kan politiek zijn door wat ze als kunst teweeg brengt' (Van Kerkhoven 2002 [1996], 159). Daarom wil ik in deze thesis onderzoeken hoe het concept 'leesbaarheid' hier een rol in speelt. Want hoe maken we die intrinsieke en impliciete politieke waarde die in elk kunstwerk huist voor de toeschouwer van vandaag leesbaar? Als, net als Van Kerkhoven opwerpt, elke

nieuwe ontwikkeling vraagt om een taal die de tijd hanteerbaar maakt, hoe leert een publiek die taal dan verstaan en misschien zelfs spreken?

Na een inleiding waarin ik dieper inga op de relatie tussen theater en politiek, ga ik op zoek naar wat we over het algemeen verstaan onder 'politiek theater'. Tot op vandaag blijft de grootste naam binnen dit 'genre' de Duitse theatervernieuwer Bertolt Brecht. Zijn repertoire wordt misschien niet meer zo regelmatig opgevoerd – in tegenstelling tot auteurs als Shakespeare, Tsjechov of Albee – maar de impact van zijn oeuvre, waarvan een aanzienlijk deel uit theoretische teksten bestaat, blijft tot op vandaag voelbaar. Zozeer zelfs dat zijn naam een synoniem lijkt geworden van politiek theater. Wat meteen opvalt is dat Brecht bewust bezig is met de leesbaarheid van zijn theater; lering en vermaak, didactiek en ontspanning dienden altijd hand in hand te gaan in een voorstelling. Zo vermengde hij bijvoorbeeld schools onderricht met het plezier van de musical of het cabaret. Al is Brecht niet zo dogmatisch als hij soms versleten wordt, staat hij toch symbool voor een theater dat gelooft in de maakbaarheid van de wereld, dat ervan overtuigd is dat het een voelbare impact kan hebben op die wereld.

Dit geloof wordt danig geproblematiseerd door de Franse filosoof Jacques Rancière. De intentie van een kunstenaar (bv. het willen aanzetten van een publiek tot politieke actie) is onmogelijk berekenbaar om te zetten in het desgewenste effect bij de toeschouwer. Er is geen causaal verband tussen de twee, stelt hij. Toch dicht hij kunst in grote mate een politieke essentie toe. Politiek is volgens Rancière namelijk per definitie een esthetische aangelegenheid en net zo is esthetiek altijd intrinsiek een politiek gebeuren in die zin dat hij het politieke niet begrijpt als een machtsstrijd of -uitoefening maar omschrijft als een (ver)delen van het zintuiglijk waarneembare (*partage du sensible*, zie infra). Het is wanneer kunst dit zintuiglijk waarneembare opnieuw vormgeeft dat het politiek bedrijft 'ongeacht de intenties die eraan ten grondslag liggen, de wijze waarop de kunstenaars geïntegreerd zijn in de samenleving of de manier waarop de kunstvormen maatschappelijke structuren of bewegingen weerspiegelen' (Rancière 2007, 19).

Wat politiek was in het verleden, is dat niet noodzakelijk ook nog vandaag. Net zo is het kunnen lokaliseren of lezen van het politieke binnen een theatervoorstelling onderworpen aan het verstrijken van de tijd. Hoe die leesbaarheid evolueert wordt zichtbaar in het werk van dramaturge Marianne Van Kerkhoven. Van Kerkhoven begon haar carrière in het theater bij het politieke vormingstheater van de jaren 70 waarna ze deze artistieke strekking begin jaren 80 achter zich liet en mee werk begon te ontwikkelen van enkele 'tachtigers' zoals Anne Teresa De Keersmaecker en Josse De Pauw. In 1982 stond ze mee aan de wieg van *Etcetera*, het tijdschrift voor de podiumkunsten in Vlaanderen en omstreken. *Etcetera* had als missie nieuwe theatervormen te beschrijven en leesbaar te maken door ze van discours te voorzien wat dit nieuwe theaterwerk meteen een kritische en theoretische legitimiteit bezorgde. Van Kerkhovens schrijven functioneert als een seismograaf: 'Ze brengt ontwikkelingen aan de oppervlakte en maakt ze leesbaar, ook voor niet-ingewijden' (Van Kerkhoven 2002, achterflap). Van Kerkhoven toont ons hoe het denken over leesbaarheid mee evolueert met de ontwikkelingen in het theaterlandschap.

'Leesbaarheid' is een werkterm die op meerdere manieren gehanteerd kan worden. Het kunnen lokaliseren van het politieke binnen een voorstelling is slechts één mogelijke toepassing ervan. Leesbaarheid kan inderdaad begrepen worden als het letterlijk kunnen lezen en begrijpen van een voorstelling.

Anderzijds heeft het ook betrekking op hoe de voorstelling een eventuele lezing van de wereld aanreikt. Een dramaturgie van de leesbaarheid denkt na over hoe een voorstelling zaken zintuiglijk waarneembaar, *sensible* en dus leesbaar, maakt die voorheen onzichtbaar, onleesbaar waren. Wanneer het gaat over het onttrekken van de boodschap of inhoud van een voorstelling is het mogelijk om ingrepen te doen om deze toegankelijker, leesbaarder te maken voor een publiek, zonder te vervallen in een logica van doel en effect. Deze ingrepen kunnen in het werk zelf zitten maar ook in de context waarin het werk getoond wordt. Dit hoeft echter niet begrepen te worden als een pleidooi voor een publieksvriendelijker theater. Iets wat leesbaar is, hoeft niet per se meteen rationeel en eenvoudig te begrijpen zijn, het kan ook over een intuïtief aanvoelen gaan. Leesbaarheid is een voortdurende onderhandeling tussen toegankelijkheid en complexiteit. Het is een zoeken naar het hanteerbaar maken van de complexiteit van de wereld (cf. Van Kerkhoven) zonder die complexiteit te doen vervallen in versimpeling. Van Kerkhoven heeft het in dit opzicht over 'verhelderen' in tegenstelling tot 'versimpelen'.

Idealiter houdt een dramaturgie van de leesbaarheid rekening met het feit dat een voorstelling een voortdurende bemiddeling is tussen de scène en de zaal, maar ook tussen de voorstelling en de bredere wereld eromheen. Een dramaturgie van de leesbaarheid probeert aan deze onderhandeling uitdrukking te geven. Het richt de blik op daar waar de wanden tussen theater en wereld poreus zijn en beschrijft de wisselwerking ertussen, de ademhaling. Het probeert dat niet te vergeten.

2. Politiek (en) theater

Wanneer we het hebben over de relatie tussen theater en politiek, zijn er verschillende zaken die daarvoor kunnen vallen. Zo is er dat wat we verstaan onder de theatraliteit van het politieke, dat is de manier waarop politieke handelingen binnen de samenleving vaak een theateraal karakter krijgen. Denk hiervoor bijvoorbeeld aan de triomftochten van Romeinse Keizers, de blijde intredes van de Bourgondiërs en de Habsburgers¹ en de massabijeenkomsten van Nazi's. De encenering van de presidentiële macht in Amerika of de overwinningstoespraken van enkele Belgische politici in onze huidige tijd dienen ook tot voorbeeld. Dit 'tooien van de macht' is waar Walter Benjamin op doelt wanneer hij het heeft over de *esthetisering van de politiek* (Benjamin 2008 [1935], 43; Rancière 2005 [2004], 16). Binnen deze kijk op de relatie tussen theater en politiek moet 'politiek' begrepen worden als dat wat betrekking heeft op de organisatie van de samenleving; meer bepaald de handelingen die het sociale leven vormgeven en de ideologieën die daaraan ten grondslag liggen, kortom de uitoefening van, of de strijd om de macht (Rajan 2003, 1054; Rancière 2015 [2008], 63).

Deze definitie wijst meteen in de richting van de bredere maatschappelijke context waarbinnen theater functioneert, een tweede verstrengeling tussen theater en politiek. Aangezien het theater in de loop van de geschiedenis veelal afhankelijk was van (financiële) steun van de heersende (politieke) machten, waren het vaak de belangen van deze machten die het bediende: het theater als vehikel voor propaganda. Denk aan hoe het klassieke theater de idealen van de Griekse polis representeerde, het Renaissancistische hoftheater de koning in zijn macht bevestigde of het Agitproptheater van de USSR het revolutionaire project tot in alle uithoeken van het land moest verkondigen (Rajan 2003, 1055). Benjamin geeft dit laatste als voorbeeld van wat hij de *politisering van de kunst* noemt (Benjamin 2008 [1935], 43).

Naast de bevestiging van de macht is het theater vanwege zijn openbare en publieke karakter tegelijkertijd ook de plek bij uitstek om deze te contesteren en kritisch te bevragen. Omwille van de afhankelijke relatie tussen kunst en de macht resulteerde dit regelmatig in censuur. De kritische kunstenaar wordt vanuit de overheid letterlijk het zwijgen opgelegd. Denk aan hoe Aristophanes vervolgd werd vanwege zijn kritiek op de staat en de goden, de aanhoudingen tijdens het Elizabethaanse regime van Ben Johnson en zijn tijdgenoten of meer recent het verbod op het uitvoeren van het werk van Václav Havel in het Stalinistische Tsjecho-Slowakije (Rajan 2003, 1055). Binnen het neoliberale Westen waar het theater tegenwoordig een meer marginale positie bekleedt, bestaat er misschien geen uitgesproken staatscensuur meer, maar het valt wel te beargumenteren dat er nog subtiele vormen van censuur doorwerken. Zo is er het systeem waarop subsidies gereguleerd worden of de manier waarop theater en andere vormen van cultuurbeleving weggezet en verdacht gemaakt worden als 'linkse hobby' die

¹ Voor een uitgebreide analyse van hoe de vorstelijke macht geënceneerd werd aan de hand van blijde intredes zie Bussels en Van Oostveldt (2015). Merk op hoe de leesbaarheid van deze taferelen een belangrijke factor was in het bepalen van de politieke waarde ervan. Ze waren zelden belangeloos en werkten net 'modellerend' in die mate dat het een bepaalde interpretatie van de werkelijkheid naar voor schoof, hetzij om de macht van de vorst te bevestigen, hetzij om vanuit de stad iets van die vorst gedaan te krijgen. Het ontcijferen van de taferelen was echter niet altijd even makkelijk en toeschouwers die niet 'al te geschoold' waren, bleven hangen in de spektakelwaarde ervan. Het kritische potentiële van deze theatrale vorm zal uiteindelijk verloren gaan in die spektakelwaarde.

enkel een zogenaamde wereldvreemde elite zouden aangaan². Er wordt vanuit verschillende hoeken in de samenleving nog altijd van de theatermaker verwacht om het over sommige dingen wel en andere (liever) niet te hebben³.

De derde en meest voor de hand liggende relatie tussen theater en politiek gaat over theater dat, zoals de voorbeelden van Aristophanes, Johnson en Havel al aangaven, het expliciet over politieke issues heeft om zo de gevestigde machtsverdeling in vraag te stellen. Dit is wat we in het algemeen verstaan onder 'politiek theater'. Door het publieke karakter van de theaterkunst wordt het gezien als de kunstvorm bij uitstek om complexe materie (bv. de klassenstrijd) in een verstaanbare vorm te gieten om zo ook het publieke debat verder te voeden (Rajan 2003, 1056). Het is theater dat doelbewust een impact probeert te hebben op de samenleving door de toeschouwer een ideologisch gekleurd wereldbeeld aan te reiken in een poging deze te activeren. In de 20^e eeuw kwam dit erop neer dat het Westerse – voornamelijk marxistisch geïnspireerde – theater zich afzette tegenover het heersende burgerlijke theater en ingeschakeld werd binnen een politiek revolutionair gezinde praktijk (Crombez 2015, 248). De bekendste voorbeelden hiervan zijn uiteraard het epische theater ontwikkeld door Erwin Piscator en Bertolt Brecht in Duitsland en de biomechanica van Vsevolod Meyerhold in Rusland. Elk op hun manier probeerden deze theatermakers de maatschappelijke functie van het theater binnen de samenleving opnieuw te definiëren, gevoed door het geloof dat het nieuwe theater deze samenleving mee vorm kon geven. Ze waren niet langer geïnteresseerd in de ambities van het naturalisme om de innerlijke roerselen van personages uit te spinnen, nee, 'het theater moest zich openen op de wereld; het moest de maatschappij en haar politieke dynamiek laten binnenstromen' (Van Kerkhoven 2002 [1996], 161).

In het licht van de zoektocht naar een dramaturgie van de leesbaarheid is het belangrijk op te merken dat de beoogde intellectuele emancipatie die dit kritische theater voor ogen had, vaak ondersteund werd door een zekere laagdrempeligheid. Geconfronteerd met een nieuw publiek dat voorheen geen kans had om naar het theater te gaan, probeerden de theatervernieuwers hun theater toegankelijk te houden zodat de politieke boodschap zou overkomen⁴. Zo werd aan de hand van meer volkse theatervormen gezocht naar een theater dat zowel het gevoel als het intellect van een zo breed mogelijk publiek kon aanspreken. Piscator putte bijvoorbeeld uit het variététheater, een in wezen burgerlijke, enkel op entertainment afgestemde kunstvorm, om deze zo om te buigen tot politieke bijenkomsten

² Het onderzoek van deze thesis lijkt wel in snelheid gepakt door de actualiteit. Eerder deze zomer was er de bekendmaking dat slechts 17% van de projectsubsidieaanvragen ook daadwerkelijk erkend werden en onlangs was er dan de ophefmakende formatienota van Bart De Wever bij de onderhandelingen voor het vormen van een nieuwe Vlaamse regering. In die nota wordt de nadruk sterk gelegd op het vormen van een 'Vlaamse identiteit' door middel van kunst en cultuur. Beide ontwikkelingen werden in *rekto:verso* kritisch doorgelicht door Wouter Hillaert (Hillaert 2019a, 2019b). Voor het doorprikken van de mythe van de podiumkunsten als linkse hobby zie van Liempt et al. (2014).

³ In een van zijn laatste teksten schreeuwt Wim Van Gansbeke zijn ongenoegen uit over een dergelijk beleid dat zijn wil oplegt aan de kunstenaar. 'U hebt, zoals altijd, het volk brood en spelen gegeven en het gesust. En nu *wil* het volk – althans het overgrote deel ervan – niet meer door kunst *verontrust* worden. En wie zal dat het volk kwalijk nemen? Maar *u* moet er wèl mee stoppen de kunst *uw* taak op te dringen!' (Van Gansbeke 2002, 15).

⁴ Van Kerkhoven laat haar geschiedenis van het politieke theater beginnen bij het ontstaan van de arbeidersklasse bezegeld door de industriële revolutie van de 19^e eeuw. In het kielzog van die arbeidersklasse ontstond een theater met 'linkse' signatuur en waren er auteurs en theatermakers die 'kozen voor allerlei vormen van emancipatie [...], die trachtten taboes te doorbreken, die onrechtvaardigheden of onderdrukking aanklaagden' (van Kerkhoven 2002 [1996], 159).

waar ingespeeld kon worden op de veranderende actualiteit (Crombez 2015, 264-265). Belangrijk hierbij was zijn integratie van documentaire sequenties die de toeschouwer dwongen tot een ander kijkgedrag. Het was niet langer de bedoeling dat de toeschouwers geloofden in de gepresenteerde realiteit op scène maar dat ze stelling zouden innemen omtrent de échte maatschappelijke werkelijkheid die onder meer via geprojecteerde filmfragmenten, het theater binnendrong (Van Kerkhoven 2002 [1996], 162). Meyerhold op zijn beurt maakte gebruik van circus, pantomime, acrobatiek etc. om dit nieuwe publiek te bedienen. Nadat de nationalisering van de theaters in het Rusland na de Oktober-revolutie de ‘voorheen afgeschermdde cultuurtempels van de bourgeoisie’ had opengebroken, vonden nu ook steeds meer soldaten en arbeiders hun weg naar het theater (Crombez 2015, 268). En als geen ander wees Brecht erop dat lering hand in hand gaat met vermaak, het publiek moest bij de les gehouden worden wilde het die les meekrijgen (zie infra).

Politiek theater in Vlaanderen

Het symbolische jaar 1968 betekent een revival van het marxistische gedachtengoed in West-Europa. In het Vlaamse theater vond dit zijn neerslag in het politiek-maatschappelijke vormingstheater⁵ van de jaren 70. Groepen met een duidelijk emancipatoire insteek als Het Trojaanse Paard, de Internationale Nieuwe Scène (INS) en Vuile Mong en de Vieze Gasten traden op de voorgrond. Ze braken met de bestaande hiërarchische structurering van de traditionele schouwburgen aangezien ze hierin een afspiegeling zagen van de hiërarchische structuren elders in de samenleving (Van Kerkhoven 2002 [1996], 164). Zonder uitzondering kozen deze theatergroepen ervoor om te functioneren als collectief: ‘discussie en democratie stonden centraal; iedere stem was gelijkwaardig’ (ibid., 166). Het doel was, uit solidariteit met de arbeidersbeweging, het brede maatschappelijke debat mee aan te zwengelen en een publiek te ‘vormen’ (ibid., 164). Klaas Tindemans heeft het over drie elementen die het vormingstheater de toeschouwer hiervoor aanreikt: ‘zichtbaar gemaakte maatschappelijke verhoudingen, kritiek op die verhoudingen, en een oplossing of minstens een perspectief voor een oplossing van de vastgestelde (en bekritiseerde) wanverhoudingen’ (Tindemans 2016). Een strategie die ze hiervoor toepasten was bijvoorbeeld het opstarten van een discussie met het publiek na de voorstelling.

Dit ‘vooruitgangsoptimisme’, het geloof dat mens en wereld veranderbaar zijn, resulteerde in een toegankelijke leesbaarheid: ‘in de vorm en taal wordt in de eerste plaats geopteerd voor duidelijkheid en zuiverheid om de inhoud zo éénduidig mogelijk over te brengen’ (Soenens 2015, 7). Het meest iconische voorbeeld van dit vormingstheater is waarschijnlijk *Mistero Buffo* (1972) van de INS. Van Kerkhoven, zelf overigens medeoprichter van Het Trojaanse Paard, verklaart het succes van deze voorstelling door het feit dat het aansloot bij ‘een Vlaams onderbewustzijn omtrent religie en strijd [...] Het algemene tijds-klimaat alsook de toegankelijke esthetiek én de enthousiasmerende kracht van de liederen droegen ertoe bij dat deze productie kon uitgroeien tot een referentiepunt in onze recente theatergeschiedenis’ (Van Kerkhoven 2002 [1996], 165). De nogal expliciete leesbaarheid zit hier dus enerzijds

⁵ Voor exhaustievere analyses van het belang van het vormingstheater in de Vlaamse theatergeschiedenis verwijs ik door naar de inspanningen van de werkgroep vormingstheater van het toenmalige Centrum voor Taal en Literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit Brussel: *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten* (1979), *Tot lering en vermaak* (1980) en *Het politieke theater heeft je hart nodig* (1982) of Klaas Tindemans’ onderzoek naar de ‘erfenis’ van dit vormingstheater (Tindemans 2016).

in de laagdrempelige, populaire vorm, maar is duidelijk ook afhankelijk van de bredere context, de tijdsgeest.

Tindemans verklaart hoe die tijdsgeest sinds de jaren 80 grondig veranderd is aan de hand van enkele historische breuken: 'de verdwijning van het 'reële socialisme', de hegemonie van het neoliberalisme, de crisis van de representatieve democratie, de depolitisering van het (cultuur)beleid, opkomst en ondergang van het postmodernisme als cultureel paradigma [en] de technische en mentale expansie van informatie' (Tindemans 2016). Al deze tendensen tastten de wijzen van denken achter politiek theater (een ruimer begrip voor 'vormingstheater' in dit geval) aan. Het uiteindelijke gevolg was dat het theater, als geïnstitutionaliseerde kunstdiscipline, zijn centrale plaats in 'het culturele landschap van stad en natie' verloor (ibid.). Daarmee ging eveneens het pedagogische privilege dat door het vormingstheater op een specifieke manier ingevuld werd, verloren. 'De gedachte dat letterlijk álle theater tot op zekere hoogte pedagogisch en vormend is, blijft wellicht interessant en uitdagend [...] maar de culturele rol van het theatergenre is zeker niet meer zo alomvattend als voordien' (ibid.).

Ook al is 'postmodernisme' als bruikbaar begrip om de ingrijpende veranderingen in het Vlaamse theater van de jaren 80 te beschrijven lang niet meer vanzelfsprekend, blijft de idee bestaan dat dit wel zo zou zijn (Tindemans 2012). Hoe dan ook zien we dat theatermakers uit die tijd zich wel expliciet afkeren van het modernistisch aandoende pedagogische ideaal van het vormingstheater. Het politiek-maatschappelijke project van het vormingstheater wordt onder andere weggezet als artistiek oninteressant. 'Bij gebrek aan een verbeeldingrijk intellectueel-artistiek platform en discours preekte het ten slotte alleen nog maar voor de eigen kerk' (Van Gansbeke 2002, 7-8). De autonomie van het theater komt nu boven het aan de dag gelegde engagement te staan, ambiguïteit boven eenduidigheid. 'Een kunstenaar moet 'vrij' zijn: hij moet in volledige autonomie zijn werk kunnen bepalen, daarbij ingaand op de noden die voortkomen uit het materiaal en het artistieke proces zelf' (Van Kerkhoven 2002 [1996], 167). Medio jaren 80 konden makers als Ivo Van Hove en Sam Bogaerts zich dus zonder al te veel moeite afzetten tegen het utopisme van het vormingstheater van de jaren 70 en verkondigen dat ze daar niets mee te maken hadden. Theater hoeft niets over de wereld eromheen te zeggen, het heeft toch geen effect. Het kan alleen maar kennis geven van 'de kunstzin van de makers' (Bogaerts 1985)⁶. Toch, zo beargumenteren o.a. Tindemans en Van Kerkhoven, is dit vormvernieuwend theater niet minder politiek omdat de relatie met 'de wereld' een stuk dubbelzinniger zou zijn (Tindemans 2012). Het kiezen voor de artistieke vrijheid blijft voor Van Kerkhoven dan ook essentieel. Wat voor haar wil zeggen dat als een politiek bewust kunstenaar eerst voor zijn kunst kiest dat de 'politieke opties daarin dan indirect wel voelbaar zullen worden' (Meuleman 2006).

Wanneer er, mede onder invloed van wereldbranden als de Golfoorlog(en), de val van de Berlijnse muur, de genocide in Rwanda, de aanslag op de WTC-torens... maar ook de toenemende multi- en interculturalisering van de samenleving, vanaf de jaren 90 weer meer maatschappelijk engagement het theater in lijkt te stromen, gaat dit stevast gepaard met een vraag naar het vrijwaren van de

⁶ Verder in dat citaat benadrukt Bogaerts nogmaals dat een voorstelling geen effect kan hebben op 'het leven eromheen' omdat het accent nooit ligt op het getuigen, maar op de *vorm* waarbinnen dit gebeurt. In *Toneelstof III* vertelt hij overigens dat hij en zijn generatiegenoten de rakkettenkwesie niet 'au sérieux' namen. In datzelfde nummer van *Toneelstof* uit ook Jan Lauwers zijn ongeloof tegenover het pedagogische programma van het vormingstheater (Hillaert 2009, 96-99).

artistieke autonomie (zie Van Kerkhoven 2002 [1994], [1995], [1996], en Meuleman 2006). Ondanks het feit dat het vertrouwen in de autonomie van de artistieke vorm van de tachtigers niet meer zo vanzelfsprekend is, dienen de verworvenheden van die tijd toch niet zomaar overboord gekieperd te worden. Voor Van Kerkhoven is het zoeken naar een 'organische versmelting van het politiek engagement en artistieke autonomie' daarom van cruciaal belang⁷.

De vreugde om het opnieuw aan de oppervlakte komend engagement, het dwingende gevecht voor emancipatie op alle niveaus, de plicht [...] om 'te luisteren naar wie niet worden gehoord' [...] moeten mijns inziens verbonden worden met de 'compagnons' die ontwikkeld werden in de voorbije periode: de nood aan nuancering, het wantrouwen in veralgemenende uitspraken, het besef van een nog steeds groeiende complexiteit [...] Het meenemen van onze maatschappelijke en artistieke voorgeschiedenis lijkt mij vandaag een noodzakelijke daad: de huidige praktijk kan er alleen maar rijker door worden. (Van Kerkhoven 2002 [1996], 169)

Naar een geëngageerde autonomie

Wat deze begrensde historiografie kort wilde aanstippen, is dat het die spanning is tussen autonomie en engagement, tussen vorm en inhoud, die het theaterkritische discours sinds de jaren 90 lijkt te overheersen wanneer men het heeft over het politieke in het theater. Ten tijde van het vormingstheater lag de nadruk op de inhoud, op de politieke boodschap en de uitwerking ervan op de zaal; bij het theater van de tachtigers zit het kritische potentieel juist in de vernieuwende vorm, in het breken met de tradities van de mimetische representatie. Dat het hier wel degelijk gaat om twee polen van een spectrum, wordt snel duidelijk wanneer we ons even verdiepen in de polemiek die het afgelopen jaar (2018) opgezet werd in *Etcetera* en *rekto:verso*. 'In het kielzog van de opinies over esthetisch seksisme, de blinde vlekken van repertoire en de grenzen van satire, brachten Wouter Hillaert en Erwin Jans ook de (ver)oude(rde) discussie over vorm/inhoud terug onder de aandacht,' vat het redactioneel van *Etcetera/154* samen (Hoet, et al. 2018. Zie ook Hillaert 2018 en Jans 2018). Waar dramaturg – en overigens oud-hoofdredacteur van *Etcetera* – Jans de 'vormelijke pool' prioritiseert, doet voormalig recensent en oprichter van *rekto:verso* Hillaert dat met de 'inhoudelijke pool'. Er is inderdaad sprake van een verhoogd politiek bewustzijn in hoe er naar kunst gekeken wordt, maar dat begrijpen als moralistisch of een inperking van de artistieke vrijheid, zoals Jans doet, vindt *Etcetera* te eenzijdig. Net zo gaat Hillaert te kort door de bocht wanneer hij 'inhoud' al te eng lijkt te begrijpen als politieke boodschap, pamflet of manifest⁸:

Alsof kunst echt bestaat uit boodschap + strikje. Alsof de dramaturg content voorziet en de kunstenaar het jasje. In de meeste creatieprocessen is er geen sprake van een vooraf gegeven 'inhoud' en een gefixeerde 'vorm' die als in een wiskundesom worden opgeteld. Beide ontstaan in een zoekende dialoog met elkaar, waardoor een waardevol kunstwerk uiteindelijk een complexe betekenis communiceert die

⁷ Een voorstelling die vaak aangehaald wordt in de geschiedschrijving die hierin geslaagd zou zijn is STANS *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* (1991). 'Zowel maatschappijkritisch als artistiek interessant' (Koning 1993, 42) en 'een voorstelling die [de] toon zet voor een nieuwe vorm van politiek theater' (Jans 2010, 323).

⁸ Rancière heeft het in dit opzicht over het onderscheid tussen 'zuivere' en 'geëngageerde' kunst. Waar de eerste de scheiding tussen esthetiek en politiek absoluut maakt, waar het de 'sociale functie' wordt van kunst om 'geen functie' te hebben, heft de tweede die scheiding net helemaal op en spreekt hij van 'kunst die zichzelf onderdrukt om het leven te worden'. Het 'schijnbaar eenvoudige project van politieke of 'kritische' kunst' schuilt net in de spanning tussen deze twee opvattingen (Rancière 2005 [2004], 18-19).

voorheen nog niet als zodanig onder woorden was gebracht, in een vorm die nog geen contouren had. (ibid.)

De relatie tussen vorm en inhoud is dus een fluïde gegeven waar beide polen voortdurend op elkaar inwerken. ‘Goede kunst medieert [ze] op een gelaagde manier,’ aldus huidig redactielid van *Etcetera* Charlotte De Somviele (Gyselinck en Lievens 2018, 75). Een logische conclusie die we hieruit kunnen trekken, is dat theatermakers die meer nadruk leggen op vormonderzoek niet noodzakelijk verstoken zijn van maatschappelijk engagement of dat kunstenaars die wél een duidelijke politieke boodschap willen verkondigen daarom per definitie geen artistiek boeiend theater kunnen afleveren. ‘Het politieke’ in een voorstelling schuilt – Rancière indachtig – in hoe het zich verhoudt ten opzichte van ‘de wereld’. Die verhouding zit nooit uitsluitend in de inhoud of in de vorm van een voorstelling, maar eerder in de manier waarop de twee overlappen en zo de (schijn)dichotomie opheffen. De huidige redactie van *Etcetera* pleit dus voor een meer geïntegreerde kijkhouding vanuit de kritiek⁹. ‘Is het trouwens zo’n groot probleem dat we vandaag meer ideologisch kijken?’ vraagt De Somviele zich nog af, ‘kritiek is juist die twee dingen – noem het dan vorm en inhoud, maar evengoed kunst en context, of schoonheid en ideologie – op een complexe manier samenbrengen’ (ibid.)¹⁰. Hierin weerklinkt niet alleen een echo van het organisch versmelten van engagement en autonomie waar Van Kerkhoven op aanstuurt. In het als waardevol beoordelen van kunst die ‘een complexe betekenis weet te communiceren in een vorm die nog geen contouren heeft’ schuilt ook iets van de voortdurende zoektocht van Peter Brook naar een Levend Theater, een theater dat altijd ‘grotendeels ongedefinieerd’ is (Brook 1996 [1968], 37).

Het is in ditzelfde zoeken naar een geëngageerde autonomie en een Levend Theater dat een dramaturgie van de leesbaarheid zich wil inschrijven. Een dramaturgie van de leesbaarheid is overtuigd van zowel het belang van artistieke autonomie als een politiek bewustzijn. Zoals gezegd is leesbaarheid meer dan enkel het rationeel kunnen begrijpen van een inhoud van een voorstelling. In dat geval zou louter didactiek genoeg zijn zonder dat daar enige artistieke bemiddeling bij nodig is (iets waarvoor het vormingstheater dus werd bekritiseerd). Binnen een dramaturgie van de leesbaarheid is ook plaats voor het contourloze, voor het ongedefiniëerde. Inzicht dat opgeroepen wordt door een voorstelling is niet alleen een parafraseerbare levensles, aldus De Somviele, noch is inhoud zomaar een verhaaltje of een boodschap. ‘Inhoud is ervaring, begrip, empathie, zingeving. Kortom, op geen enkele manier te scheiden van vorm,’ het gaat om betekenis, in ruime zin (Gyselinck en Lievens 2018, 75).

Als we uitgaan van deze geëngageerde autonomie van kunst en kunstenaar, welke invloed heeft dit dan op de leesbaarheid ervan? Op welke manier nodigt een geëngageerd autonoom theater een kijker uit om het te lezen en op welke manier wordt het vanuit de professionele kritiek gelezen? Op welke manier biedt dit theater een lezing van de werkelijkheid en op welke manier laat dit theater zich lezen in relatie tot die werkelijkheid? Als voorbeeld haalt De Somviele het formalisme van Anne Teresa De Keersmaeker aan. De esthetiek van De Keersmaeker toont volgens De Somviele wat deze tijd voor haar

⁹ Zie in dit opzicht ook Tunde Adefioyes oproep voor een nieuwe theaterkritiek (2018). Voor een historische duiding van het huidige discours van *Etcetera* zie Knaeps 2018.

¹⁰ Nederlands criticus Marijn Lems hield eenzelfde pleidooi. Morele overwegingen hoeven de esthetische zeker niet te compromitteren, stelt hij, het morele kompas van de kritiek neemt de besproken voorstellingen net méér serieus aangezien er op scène ook een herpolitiseringswaarde te nemen is (Lems 2018).

mist: verstillend, vertraging, contemplatie (ibid.). De Somviele leest dus iets in de kunst van De Keersmaecker dat voor haar iets relevants vertelt over de wereld van vandaag, iets politieks. Door aan te wijzen waar voor haar de voorstelling schuurt tegen de wereld zouden we kunnen zeggen dat ze zo meewerkt aan een grotere leesbaarheid ervan – zowel van de voorstelling als van die ‘wereld’. Om het met Van Kerkhoven te zeggen: door haar formulering maakt De Somviele zowel de voorstelling als de huidige tijd in zekere zin ‘hanteerbaar’. De dramaturgie van de leesbaarheid is dus niet enkel werkzaam binnen een voorstelling zelf (cf. de ‘kleine dramaturgie’ van Van Kerkhoven, zie infra) maar ook in het discours dat rond een voorstelling kan worden opgezet, in dit geval dus vanuit de theaterkritiek.

Anderzijds maakt Hillaert er ons op attent dat als een voorstelling te hermetisch is, wat zowel te wijten kan zijn aan de vorm of de inhoud, het diep graven is naar enige vorm van betekenis of inzicht. De vraag is voor hem wat kunst kan toevoegen aan wat we al weten, ‘zonder dat het zo goed verstopt zit dat de helft van de zaal het niet ziet?’ (Gyselinck 2018, 66). Het is van deze spanning dat de dramaturgie van de leesbaarheid zich eveneens voortdurend bewust is. Ze probeert de complexiteit van een voorstelling te vrijwaren zonder dat deze in onleesbaarheid verzandt. Tegelijkertijd erkent ze dat de wereld per definitie een complex gegeven is waarover eenduidige uitspraken niet wenselijk zijn. In dat opzicht is elk geslaagd kunstwerk een mogelijke lezing van de wereld die dan nog eens onderworpen kan worden aan zoveel lezingen als er toeschouwers in de zaal zijn. Naast het ‘weten’ van Hillaert staan dan natuurlijk ook het ‘(aan)voelen’ van De Somviele.

3. Leesbaarheid door de ogen van Bertolt, Jacques en Marianne

In het volgende deel zal geprobeerd worden aan te duiden waar de dramaturgie van de leesbaarheid werkzaam is in de theatertheorie van Brecht, de filosofie van Rancière en ten slotte de dramaturgische geschriften van Marianne Van Kerkhoven. Een theatermaker, een filosoof en een dramaturge, het lijkt wel de opzet van Brechts *Messingkauf*-dialogen, een nooit volledig afgewerkte tekst waarin hij een acteur, dramaturg en filosoof met elkaar in gesprek laat gaan over de maatschappelijke plichten van het theater. Geen van de drie personages valt noodzakelijk samen met Brechts eigenlijk visie, het is eerder in de dialectiek tussen de verschillende opinies dat er betekenis naar boven komt.

In Brechts marxistisch getinte theater is een leesbare dramaturgie noodzakelijk wil het publiek inzicht krijgen in hoe de samenleving georganiseerd wordt. Bij Rancière die elke causaal verband tussen artistieke bemiddeling en het mogelijke effect ervan op een publiek afwijst, is leesbaarheid een lossere gegeven dat gezien kan worden aan de hand van zijn theorie van de geëmancipeerde toeschouwer. Van Kerkhoven dan omvat in haar schrijven een evolutie van een eerder brechtiaanse kijk op theater (i.e. het geloof dat theater vormend kan werken) naar een meer ranciëristische kijk. Theater hoeft niet noodzakelijk over de maatschappij te gaan of de ambitie hebben om de wereld te verbeteren om – op de manier dat Rancière het begrijpt – politiek te bedrijven.

Toegankelijke vervreemding die tot inzicht leidt.

Het theater van Bertolt Brecht (1898-1954) komt voort uit een marxistische ingeblazen impetus en wordt getypeerd door een overtuiging dat via begrijpelijke, leesbare theatrale bemiddeling de wereld als veranderbaar voorgesteld kan worden aan de toeschouwer om deze eventueel aan te zetten tot politiek handelen (cf. ‘politieke subjectivering’ bij Rancière, zie infra). Brecht was niet de eerste die getracht heeft om aan maatschappelijke problemen en mechanismen vorm te geven op een theater-scène, hij is dus zeker niet de ‘uitvinder’ van het politieke theater (Van Kerkhoven 2002 [1996], 159). Hij is waarschijnlijk wel degene die zijn eigen theaterpraktijk van de meest omvangrijke theoretische omkadering voorzien heeft. Omdat hij in zijn theorie zo veel aandacht besteedt aan de leesbaarheid van zijn theater wordt hij hier nu uitgelicht.

In zijn epische theater zet Brecht zich af tegen de traditie van het Naturalisme en het gebruik van empathie. Voor Brecht stelt naturalistisch theater de wereld voor als onveranderbaar. ‘People empathized with [it] and came to terms with the world [that] stayed as it was’ (Brecht 2014, 32). Empathie werkt bedwelmend, het verlamt het kritische denkvermogen. De toeschouwer geeft zich over aan zijn emoties en verliest zo het vermogen om te ‘begrijpen’. ‘In this way [he loses] interest in the causal nexus of these ‘natural’ (i.e. self-evident) emotions which do not seem to call for any further examination’ (ibid., 34). Een analogie die hij hiervoor hanteert in de *Messingkauf*-dialogen is de manier waarop we ons verhouden tegenover sociale omstandigheden en natuurlijke fenomenen. ‘People experience the price of bread, the declaration of war or the lack of jobs in the same way as they experience [...] earthquakes or floods’ (ibid., 36)¹¹. Het is in een reactie hierop dat hij zijn *Verfremdungseffekt* begrijpt.

¹¹ Brecht was al dood toen de Club van Rome in 1972 haar rapport *De grenzen aan de groei* publiceerde. Sindsdien is het algemeen geweten dat de mens wel degelijk medeverantwoordelijk is voor de klimaatveranderingen. Hoewel, ‘algemeen geweten’ is misschien een overdrijving.

Het 'natuurlijke' wordt als bevreemdend weergegeven om zo de wetten van oorzaak en gevolg bloot te leggen. Hetgeen gerepresenteerd wordt op scène moet tegelijkertijd 'zijn' en de mogelijkheid in zich dragen om 'anders te zijn' (Brecht 1964, 71).

De uitwerking op de toeschouwer die hij met deze vervreemding voor ogen heeft, omschrijft hij het helderst in verhouding tot het dramatische, naturalistische theater:

The dramatic theatre's spectator says : Yes, I have felt like that too - Just like me - It's only natural - It'll never change - The sufferings of this man appall me, because they are inescapable - That's great art; it all seems the most obvious thing in the world - I weep when they weep, I laugh when they laugh. The epic theatre's spectator says: I'd never have thought it - That's not the way - That's extraordinary, hardly believable - It's got to stop - The sufferings of this man appal me, because they are unnecessary That's great art: nothing obvious in it - I laugh when they weep, I weep when they laugh. (ibid.)

Brecht wil in zijn theater de toeschouwer dus aanzetten om de sociale verhoudingen als veranderbaar te zien. Denk hierbij aan de titel van een van zijn bekendste toneelstukken *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), een parabel over de stapsgewijze opkomst van Adolf Hitler in het Duitsland van de jaren 30. De opkomst van Ui/Hitler was 'stuitbaar', men had er iets aan kunnen doen. Leesbaarheid bij Brecht zit dus enerzijds in het opvoeren van een marxistisch ingegeven, kritische lezing van de wereld én in het verlangen dat de toeschouwer de voorstelling ook daadwerkelijk zo kan lezen en de wereld als veranderbaar ervaart.

Kennis en kennisoverdracht, weten en leren, zijn bijgevolg belangrijke elementen in Brechts theater. Hij verzet zich stellig tegen de overtuiging dat dit 'a highly disagreeable, humourless, indeed strenuous affair' zou zijn (Brecht 1964, 72). 'It is really a commercial transaction,' zegt hij over leren in een professionele of schoolcontext. Kennis is daar niet meer dan handelswaar: 'it is acquired in order to be resold. All those who have grown out of going to school have to do their learning virtually in secret, for anyone who admits that he still has something to learn devalues himself as a man whose knowledge is inadequate' (ibid.). Er bestaat voor Brecht zo iets als 'pleasurable learning, cheerful and militant learning' en dat probeert hij te verwezenlijken in het theater: 'theatre remains theatre even when it is instructive, and in so far as it is good theatre it will amuse' (ibid., 73)¹². Lering en vermaak gaan voor Brecht dus samen met als voorwaarde dat die les wel idealiter in een artistiek interessante, onderhoudende vorm verpakt zit:

Whatever knowledge is embodied in a piece of poetic writing has to be wholly transmuted into poetry. Its utilization fulfils the very pleasure that the poetic element provokes. If it does not at the same time fulfil that which is fulfilled by the scientific element, none the less in an age of great discoveries and inventions one must have a certain inclination to penetrate deeper into things - a desire to make the world controllable - if one is to be sure of enjoying its poetry. (ibid., 74)

Aangezien Brecht voornamelijk schrijft met een proletarisch publiek in gedachten waren toegankelijkheid en leesbaarheid vrij essentieel voor zijn project. Zo schrijft hij, wanneer hij het heeft over literatuur, dat 'populariteit' (*Volkstümlichkeit*) en 'realisme' hand in hand horen te gaan: 'It is in the interest of the people, the broad working masses, that literature should give them truthful representations of

¹² Een latere boutade van Ludo Abicht doet hier sterk aan denken: 'Goed theater is vanzelfsprekend 'politiek' en slecht politiek theater is geen van beide' (Abicht 1992, 25). Maar denk ook aan het aan Dora van der Groen toegeschreven 'Alles kan, mits goed gedaan' ((er) 2015).

life; and truthful representations of life are in fact only of use to the broad working masses, the people; so that they have to be suggestive and intelligible to them, i.e. popular' (Brecht 1964, 108). Populair, of volks, betekent voor Brecht 'intelligible to the broad masses, taking over their own forms of expression and enriching them representing the most progressive section of the people in such a way that it can take over the leadership: thus intelligible to other sections too' (ibid.). 'Intelligible' is hier een vertaling van het Duitse *verständlich* en omvat in zekere zin wat ik met 'leesbaar' wil aanduiden.

Van Kerkhoven lokaliseert Brechts leesbaarheid overigens niet enkel op het niveau van de inhoud van zijn teksten maar ook op het niveau van het acteren. Meer dan wie ook had Brecht volgens haar begrepen dat 'een mogelijke politieke impact van het theater niet alleen te maken had met [...] hoe teksten geschreven waren, maar ook met een manier van acteren' (Van Kerkhoven 2002 [1996], 162). Brecht verwachtte van zijn acteurs dat ze op zo'n manier speelden dat de toeschouwer zo duidelijk mogelijk een alternatief zag: de manier waarop gespeeld wordt, was maar één van de mogelijke varianten was (ibid., 163). Als voorbeeld haalt Van Kerkhoven een sleutelpassage uit *Arturo Ui* aan: de scène waar Ui/Hitler leert 'acteren'. 'Niet alleen verwijst Brecht hiermee naar een evolutie in het politieke bedrijf dat zich letterlijk vanuit een 'opgezet spel' naar de buitenwereld presenteert – de leugen wordt geënceneerd – , maar ook geeft deze scène een kijk op een evolutie in opvattingen omtrent acteren' (ibid., 162). Het is in het samengaan van de inhoud van de tekst en hoe er op scène mee wordt omgesprongen dat de mogelijkheid ligt 'een reële invloed op het kijkgedrag van de toeschouwer uit te oefenen,' aldus Van Kerkhoven (ibid., 162-163).

Door te weigeren de wereld als 'onveranderbaar' en 'eenduidig' weer te geven, erkent Brecht dat dit altijd een dynamisch gegeven is (ibid.). Dat hij zich hier bewust van is, geeft hij duidelijk aan in het volgende citaat:

For time flows on, and if it did not it would be a poor look-out for those who have no golden tables to sit at. Methods wear out, stimuli fail. New problems loom up and demand new techniques. Reality alters; to represent it the means of representation must alter too. Nothing arises from nothing; the new springs from the old, but that is just what makes it new. (ibid. 110)

Hieruit komt voort dat Brecht 'leesbaarheid' ook als dynamisch beschouwt. De leesbaarheid van een werk wordt niet automatisch gegarandeerd 'by its being written in exactly the same way as other works which people have understood. These other works too were not invariably written just like the works before them. Something was done towards their understanding. In the same way we must do something for the understanding of the new works' (ibid. 112). Wat hem uiteindelijk brengt tot het onderscheid tussen iets dat populair *is* en iets dat populair *wordt*. 'If we want a truly popular literature, alive and fighting, completely gripped by reality and completely gripping reality, *then we must keep pace with reality's headlong development*' (ibid. Eigen cursivering)¹³. Het is vooral naar dat 'wordende' dat ook een dramaturgie van de leesbaarheid op zoek gaat.

Elders maakt Brecht nog eens duidelijk dat om de realiteit als veranderbaar voor te stellen het noodzakelijk is dat de vorm of stijl 'as simple as possible, as intelligible as possible' is aangezien 'the battle for socialism cannot be won by a handful of highly educated connoisseurs, a few people who know how to understand complicated charades'¹⁴ (ibid., 270). Die 'as possible' is hier van cruciaal belang omdat 'certain complex processes which we need to understand cannot be quite simply portrayed'

¹³ Denk hierbij terug aan Van Kerkhovens oproep tot de ontwikkeling van een 'eigen denken en woordenschat'.

¹⁴ Denk hierbij terug aan Hillaerts standpunt over theater waarin 'te diep' gegraven moet worden.

(ibid.). De leesbaarheid van Brechts theater schuilt dus in de onderhandeling tussen vorm en inhoud enerzijds en toegankelijkheid en complexiteit anderzijds. Al pleit hij voor een zo groot mogelijke leesbaarheid in zijn theater, versimpeling is nooit de bedoeling: 'When something seems 'the most obvious thing in the world' it means that any attempt to understand the world has been given up' (ibid., 71). Het is in dit proberen te begrijpen van de wereld, in het verstaanbaar of hanteerbaar (i.e. leesbaar) maken ervan, dat voor Brecht dus een ook grote bron van plezier en amusement zit. Iets waar Rancière in zekere zin op doelt wanneer hij het heeft over een intellectueel avontuur.

De leesbaarheid van het zintuiglijk waarneembare

Het grootste deel van de filosofie van Jacques Rancière (1940) is gewijd aan de verstrengeling tussen esthetiek en politiek en is geënt in het marxisme. Samen met zijn leermeester Louis Althusser (1918-1990) ondernam hij een kritische herlezing van Marx' *Das Kapital* (*Lire le Capital*, 1965) en het is tijdens deze onderneming dat Rancière's denken zich begint af te zetten tegen het meer theoretische marxisme van zijn leermeester. Zo verzet hij zich onder meer tegen diens hiërarchische benadering van kennisoverdracht (De Boer 2007, 8). Voor Althusser is het de rol van de filosoof om betekenis onder woorden te brengen en het volk daarvan op de hoogte te stellen. Rancière staat echter een gelijkwaardigere benadering van theorie en praktijk voor, 'een werkwijze die niet is losgezongen van het dagelijkse leven' (ibid.). Het denken over gelijkheid en gelijkheidsstreven speelt overigens een essentiële rol in zijn filosofie en zullen ook ten grondslag liggen aan zijn theorie omtrent politiek en esthetiek. Gelijkheid is niet het doel maar 'een vooronderstelling, een eerste axioma – of niets' (Dasgupta 2007, 167).

Verander in bovenstaande alinea 'Althusser' door 'Brecht' en 'filosoof' door 'theatermaker' en het is duidelijk dat Rancière ook het pedagogisch didactische project van Brechts politieke theater naast zich neerlegt. Niet dat hij daarmee ook vindt dat Brechts theater apolitiek of politiek inefficiënt zou zijn, eerder lokaliseert hij het politieke effect in zijn kunst elders. Het is niet vanwege Brechts blijvende communistische overtuiging dat zijn werk in de twintigste eeuw het 'archetype van politieke kunst' gebleven is, aldus Rancière, veeleer ligt het aan de manier 'waarop hij onderhandelde in de relatie tussen de tegengestelden, en schools politiek onderricht vermengde met het plezier van de musical of het cabaret, waardoor hij allegorieën van de nazimacht in vers over bloemkolen deed discussiëren' (Rancière 2005 [2004], 19)¹⁵. De belangrijkste procedure van kritische of 'politieke' kunst bestaat voor Rancière dus niet in het cultiveren van een uitgesproken politiek engagement maar 'in het opzetten van de ontmoeting en eventueel de botsing van heterogene elementen' (ibid.).

Om te begrijpen wat zo'n botsing van heterogene elementen politiek maakt voor Rancière, is het eerst noodzakelijk om vast te stellen dat Rancière 'politiek' niet begrijpt als 'het uitoefenen van of de strijd om de macht. Haar kader wordt niet in de eerste plaats door wetten of instellingen gedefinieerd' (Rancière 2015 [2008], 63). Politiek is voor Rancière eerst en vooral 'de configuratie van een ruimte als een politieke ruimte, de kadering van een specifiek ervaringsdomein, de plaatsing van objecten als 'gemeenschappelijk' en van subjecten aan wie de capaciteit wordt toegekend om deze objecten te duiden en te bediscussiëren. Politiek is het conflict over het bestaan zelf van dit ervaringsdomein, de

¹⁵ De bloemkolen zijn een verwijzing naar *Arturo Ui* waarin Nazi-Duitsland allegorisch getransponeerd wordt naar het gangstermilieu in Chicago. Ui/Hitler is hier een crimineel die uit is op een monopolie in de bloemkoolhandel.

werkelijkheid van deze gemeenschappelijke objecten en de capaciteit van deze subjecten' (Rancière 2005 [2004], 16).

Vervolgens onderzoekt Rancière deze politiek aan de hand van wat hij 'het delen van het zintuiglijk waarneembare'¹⁶ noemt. Hieronder verstaat hij 'het systeem van waarneembare vanzelfsprekendheden dat zowel het bestaan van iets gemeenschappelijks als de scheidslijnen die daarin de respectievelijke plaatsen en segmenten definiëren aan het licht brengt' (Rancière 2007, 15). Het legt tegelijkertijd een 'gedeelde gemeenschappelijkheid' als 'afzonderlijke delen' vast (ibid.). 'Het delen van het zintuiglijk waarneembare laat zien wie er deel kan hebben aan het gemeenschappelijke op basis van wat hij doet en van de tijd en ruimte waarin die activiteit wordt uitgeoefend. [...] Het bepaalt wie er al dan niet zichtbaar is in de gemeenschappelijke ruimte' (ibid. 16). Het is deze esthetiek, zegt Rancière, die aan de basis ligt van politiek en die niet verward moet worden met de esthetisering van de politiek waar Benjamin op doelt of de idee van het 'volk als kunstwerk' (ibid.). Eerder is het een systeem van a priori vormen dat bepaalt wat zich laat gewaarworden: 'het is een opsplitsing van tijden en ruimten, van het zichtbare en het onzichtbare, van het spreken en de ruis' (ibid.). Politiek heeft bijgevolg betrekking op 'wat we zien en wat we daarover kunnen zeggen' (ibid., 17). In het kader van de dramaturgie van de leesbaarheid is het hier vooral belangrijk dat het ook betrekking heeft 'op wie beschikt over het vermogen te zien en de aanleg te spreken' (ibid.). Met andere woorden: over het vermogen om een theatervoorstelling te lezen en er betekenis uit op te maken, om de voorstelling als een *sensible* gegeven waar te nemen, als iets dat steek houdt; en dat de capaciteit om 'heterogene botsingen' te ontcijferen niet voor iedereen gelijk is.

Volgens Rancière is er dus een 'esthetiek van de politiek' die begrepen moet worden als de herconfiguratie van een delen van het zintuiglijk waarneembare. Bijvoorbeeld: het in het voetlicht plaatsen van nieuwe objecten en subjecten, het zichtbaar maken van wat voorheen onzichtbaar was en het 'als sprekend wezen hoorbaar [maken] van wie voorheen enkel gehoord werd als een lawaaiig dier' (Rancière 2005 [2004]). In overeenstemming hiermee is er ook een 'politiek van de esthetiek'.

Dat betekent dat de artistieke praktijk deelneemt aan de onderverdeling van het waarneembare in zoverre ze de gewone coördinaten van zintuiglijke ervaring opheft en het netwerk van verbanden tussen ruimte en tijd, subject en object, het gemeenschappelijke en het singuliere, opnieuw vormgeeft. Politiek bestaat niet altijd – machtsvormen wél. Kunst bestaat ook niet altijd, terwijl er wél altijd poëzie, schilderwerk, muziek, theater, dans, sculptuur enzovoort zijn. (ibid.)

Wanneer een kunstwerk niet ingrijpt in de algemene verdeling van het zintuiglijk waarneembare is het volgens Rancière dus noch kunst noch politiek. Wanneer iets in de lijn van de heersende deling van het zintuiglijk waarneembare ligt, doet het niet aan politiek maar maakt het eerder deel uit van wat Rancière omschrijft als de *politie*¹⁷. Een praktijk die de heersende politie-orde niet in vraag stelt of hertekent, is niet politiek. In zo'n geval spreekt Rancière ook over 'consensus' wat meer betekent dan 'de

¹⁶ Een onvolledige vertaling van *le partage du sensible*. *Partage* verwijst tegelijkertijd naar een 'opdeling in stukken' als naar het 'delen van iets gezamenlijk'. *Sensible* is dan enerzijds letterlijk dat wat we kunnen waarnemen met onze zintuigen, wat we kunnen zien, horen, voelen etc. maar ook dat wat 'vanzelfsprekend' is, datgene dat verstandelijk steek houdt, datgene wat we kunnen 'begrijpen' (denk aan het Engelse 'common sense').

¹⁷ Rancière verwijst hier hoegenaamd niet naar 'blauw op straat' of 'de arm der wet'. Politie, voor Rancière, is 'de 'natuurlijke' orde die individuen en groepen voorbestemt tot leiden of gehoorzamen, tot een publiek of een privéleven' door ze in de eerste plaats een specifieke ruimte of tijd toe te wijzen en een bepaalde wijze van zijn, zien en zeggen op te leggen (Rancière 2015 [2008], 63). 'Politiek is de praktijk die deze orde van de politie, waarin

overeenkomst tussen politieke partijen of de sociale partners over een gemeenschappelijk belang van de gemeenschap' (ibid, 22): "Consensus' betekent overeenstemming tussen zintuigen en zin, dat wil zeggen tussen een wijze van zintuiglijke presentatie en een regime voor de interpretatie van deze gegevens. Het betekent dat, hoe sterk onze ideeën en ambities ook verschillen, we allemaal dezelfde dingen waarnemen en ze dezelfde betekenis geven' (Rancière 2015 [2008], 71-72).

De relatie tussen esthetiek en politiek moet volgens Rancière dus eerder begrepen worden in termen van 'dissensus'. Slechts wanneer er sprake is van een dissensuele activiteit, een botsing tussen verschillende zintuiglijke vanzelfsprekendheden (bv. bloemkolen en nazisymboliek), wordt de heersende deling van het zintuiglijk waarneembare hertekend en is er de mogelijkheid tot politieke subjectivering¹⁸. Dit is dus wat Rancière verstaat onder de ontmoeting of botsing tussen 'heterogene elementen' die maakt dat Brechts theater blijft raken aan het politieke. Het is overigens in deze botsing dat leesbaarheid weer ten tonele verschijnt. Het is namelijk in de botsing tussen heterogene zintuiglijkheden, in de dissensuele herconfiguratie van het zintuiglijk waarneembare, dat kunst 'een nieuwe structuur van gemeenschappelijke ervaring, een nieuw landschap van het zichtbare en een nieuwe dramaturgie van de leesbaarheid' mogelijk maakt (Rancière 2010, 149. Vertaald uit het Engels):

Aan de ene kant is de botsing de flits die verlicht. De connectie van de heterogene elementen spreekt aan door haar leesbaarheid, en wijst op een of ander geheim van macht geweld. De connectie tussen groenten en hoge retoriek draagt in *Arturo Ui* een politieke boodschap over. Maar aan de andere kant doet de botsing zich maar voor in zoverre de heterogeniteit van de elementen weerstaat aan de homogeniteit van betekenis. Bloemkolen blijven bloemkolen, gesuperponeerd op hoge retoriek. Ze dragen geen boodschap (Rancière 2005 [2004], 19).

Het is de paradoxale spanning tussen hetgeen we kunnen begrijpen, lezen ('de flits die verlicht'), en hetgeen voorlopig nog contourloos, ongedefinieerd is (hetgeen weerstaat aan de 'homogeniteit van betekenis'). Net als het 'populair wordende' bij Brecht is kritische dissensus voor Rancière een begrip dat voortdurend evolueert. De botsing van heterogene elementen die gisteren nog een kritische spanning opleverde, doet dat niet noodzakelijk ook nog vandaag. Als voorbeeld zou je de postmoderne strategie van het naast elkaar plaatsen van hoge en lage cultuur kunnen nemen die vandaag veel van zijn kritische potentieel verloren heeft. De algemene gangbaarheid van de strategie heeft ertoe geleid dat het meer een consensueel dan een dissensueel gegeven geworden is. 'In deze omstandigheden vindt de 'kritische' botsing van heterogene elementen niet langer zijn analogie in de politieke botsing

machtsrelaties in de evidentie van de zintuiglijke gegevens voorvoeld worden, doorbreekt. Ze doet dat door een procedure voor collectieve uiting uit te vinden, die de ruimte van de gemeenschappelijke dingen opnieuw in kaart brengt' (ibid.). Kortom: door in te grijpen in het zintuiglijke waarneembare.

¹⁸ Met politieke subjectivering wordt het proces bedoeld waarbij een politiek subject zichzelf optrekt uit de dominante identificatie- en classificatieprincipes van de politie-orde (Rancière 2004 [2000], 92)). Een voorbeeld hiervan geeft Rancière aan de hand van Plato die stelde dat een arbeider 'geen tijd' zou hebben om zich met iets anders bezig te houden dan zijn werk (Rancière 2007, 16). Wanneer Rancière in zijn onderzoek naar de arbeidersbewegingen van de 19^e eeuw ontdekt dat arbeiders zich wel degelijk bezig hielden met andere zaken dan werken (dromen, poëzie schrijven, de blik laten dwalen...), stelt hij dat ze zich zo onttrokken van de heersende deling van het zintuiglijk waarneembare en zo de 'politiële economie' ontwrichtten (Rancière 2015 [2008], 65).

Of zoals Plato ons omgekeerd leert, politiek begint zodra de verdeling van ruimtes en competenties – en incompetenties – verbroken wordt. Politiek begint als mensen die bestemd zijn om in de onzichtbare ruimte van de arbeid te blijven, waarin men geen tijd heeft om iets anders te doen toch deze tijd (die ze niet hebben) nemen en bevestigen dat ook zij participeren in een gemeenschappelijke wereld: ze laten daar zien wat niet gezien kon worden en wat slechts als geluid van lichamen gehoord werd, wordt nu verstaanbaar als een taal die over het gemeenschappelijke spreekt. (ibid., 63)

van tegengestelde zintuiglijke werelden' (Rancière 2015 [2008], 71-72). Net zo zouden we kunnen zeggen dat wanneer iets dat voorheen onleesbaar was, leesbaar gemaakt wordt, dat wil zeggen dat de grens van het onleesbare verlegd wordt.

Belangrijk hierbij op te merken is dus dat, net als de werking van dissensus, esthetiek en politiek voor Rancière geen absolute, tijdloze begrippen zijn. Zoals hij zegt zijn ze elk afhankelijk van een geconditioneerde werkelijkheid, ze worden anders ingevuld in verschillende tijden. Hiervoor beroept hij zich op de 'regimes van de kunst', regimes van zintuiglijke waarneembaarheid die onze gewaarwording van kunst als zodanig bepalen. Hij onderscheidt drie dergelijke regimes: het regime van de ethische onmiddellijkheid dat verlangt dat verschijningsvormen van kunst en politiek zich direct met elkaar identificeren (denk aan activistische kunst of het Situationisme van Debord) het regime van de representatieve doeltreffendheid dat effecten wil creëren door middel van representaties (bv. het poëtische project van Aristoteles) en het esthetische regime dat effecten creëert door de opschorting van die representatieve bemiddeling (kunst die zich onttrekt van de pedagogische principes van de twee overige regimes¹⁹) (Rancière 2015 [2008], 69-70).

Volgens Rancière heeft de traditie van de kritische kunst deze drie logica's in één formule willen gieten: 'ze probeerde het ethische effect – de mobilisering van krachten – te waarborgen door de effecten van de esthetische afstand in de continuïteit van de representatieve verhoudingen op te sluiten' (ibid., 70). Het is volgens deze spanning dat Rancière Brechts *Verfremdung* begrijpt als 'de onbepaaldheid van de esthetische verhouding die opnieuw in de representatieve fictie wordt binnengebracht, samengebald in de schokkracht van een heterogeniteit' (ibid.). De bedoeling hiervan was dan dat de ervaren vreemdheid opgelost zou worden in het begrip van haar waarom; dat deze vreemdheid haar affectieve kracht zou doorgeven om dit begrip om te zetten in een kracht van verzet (ibid.). 'Het punt was dus om de esthetische botsing van verschillende vormen van het sensorische en de representatieve gedragscorrectie, de esthetische scheiding en de ethische continuïteit in een en hetzelfde proces te laten smelten' (ibid.). Maar, zegt hij, er is geen enkele reden waarom deze botsing zou moeten uitlopen op 'een begrip van het waarom van de dingen', noch dat dit begrip zou aanzetten tot de beslissing om de wereld te veranderen (ibid.). Toch berooft dit het kritische kunstwerk niet van elk effect, vult hij aan. 'Het kunstwerk kan bijdragen aan de transformatie van de plattegrond van het waarneembare en het denkbare, aan de creatie van nieuwe vormen van zintuiglijke ervaring, van nieuwe afstanden ten opzichte van de bestaande configuraties van het gegevene' (ibid.). Alleen kan dit effect geen 'berekenbare overdracht tussen zintuiglijke artistieke botsing, intellectuele bewustwording en politieke mobilisering' zijn (ibid.). Er is, met andere woorden, geen direct te bepalen causaal verband tussen de intentie van een theatermaker en de uitwerking ervan op de zaal (i.e. het vermogen tot politieke subjectivering) (Rancière 2010, 148-149).

Geen enkele kunst kan namelijk 'de esthetische breuk vermijden die de effecten scheidt van de bedoelingen. [...] Kritische kunst is kunst die weet dat haar politieke effect via de esthetische afstand tot stand komt. Ze weet dat dit effect niet gewaarborgd is, dat het altijd deels onbeslisbaar is' (Rancière

¹⁹ 'Het esthetische regime van de kunsten is het regime dat de kunst feitelijk als enkelvoudig begrip definieert en haar bevrijdt van elk specifiek voorschrift, van elke hiërarchie van onderwerpen, genres en kunsten. [Het] bevestigt de absolute uitzonderingspositie van de kunst en vernietigt tegelijkertijd elk pragmatisch criterium voor die uitzonderlijkheid. [...] De esthetische toestand (Schiller) is een zuivere opschorting, een moment waarop de vorm als zodanig wordt ervaren' (Rancière 2005 [2004], 34).

2015 [2008], 86). Er zijn twee manieren om met die onbeslisbaarheid om te gaan, zegt Rancière, het kan gezien worden als een toestand waarin ‘tegendelen gelijkwaardig zijn’ waarbij het bewijzen van die gelijkwaardigheid de aanleiding vormt voor een nieuwe artistieke virtuositeit. Anderen herkennen er net de ‘vervlechting [in] van meerdere vormen van politiek’ en ‘verkennen haar spanning en schuiven op die manier het evenwicht van de mogelijkheden en de verdeling van vermogens’ (ibid.). Het is deze laatste optie die zijn voorkeur uitdraagt.

Met dit allemaal in gedachte komen we ten slotte uit bij de praktijk van de intellectuele emancipatie²⁰ waarin Rancière aantoont hoe de dramaturgie van de leesbaarheid werkzaam is op het niveau van de toeschouwer. Intellectuele emancipatie is voor Rancière het bewijs van ‘de gelijkheid van intelligenties’ wat niet wil zeggen dat alle uitingen van intelligentie gelijkwaardig zijn, maar wel dat de intelligentie in al haar uitingen gelijk is aan zichzelf (Rancière 2015 [2008], 15). De intelligentie waar de onwetende zich van bedient, is dezelfde als die van de intellectueel, namelijk: ‘een intelligentie die tekens in andere tekens vertaalt en vergelijkt en die figuren gebruikt om zijn intellectuele avonturen over te brengen en te begrijpen wat een andere intelligentie aan hem wil overbrengen’ (ibid., 16). Deze ‘poëtische vertaalslag’ ligt aan de kern van elke leertijd, aldus Rancière (ibid.). Bijgevolg wijst Rancière de ‘passiviteit van het kijken’ af. De toeschouwer moet niet beschouwd worden als passieve burger die ofwel in zijn passiviteit gehouden wordt (wat Brecht het naturalisme verwijt) ofwel geactiveerd moet worden (wat Brecht voor ogen had)²¹.

De eigenlijke emancipatie begint pas [...] wanneer men beseft dat kijken ook een handeling is die de verdeling van posities bevestigt of verandert. Ook de toeschouwer handelt, zoals de leerling of de wetenschapper. Hij observeert, hij selecteert, hij vergelijkt, hij interpreteert. Hij brengt wat hij ziet in verband met allerlei andere zaken die hij op allerlei andere tonelen en plaatsen heeft gezien. Hij stelt zijn eigen gedicht samen uit elementen van het gedicht dat hij voor zich ziet. Hij of zij neemt deel aan de uitvoering door haar op geheel eigen wijze te herscheppen. [De toeschouwers] zijn tegelijkertijd afstandelijke toeschouwers en actieve vertolkers van het schouwspel dat ze voorgeschoteld krijgen (ibid.).

De tijd ligt achter ons, aldus Rancière, waarin dramaturgen hun publiek wilden voorlichten ‘over de waarheid achter sociale relaties en de middelen om te strijden tegen kapitalistische overheersing’ (ibid., 17. cf. Brecht). Toch heerst nog het geloof dat het mogelijk is om een zeker bewustzijn op te wekken bij de toeschouwer, een intens gevoel, een energie die aanzet tot handelen (ibid. 19), het geloof dat wat een theatermaker in zijn (kleine) dramaturgie heeft gestopt ook als dusdanig waargenomen, ervaren of begrepen kan worden (ibid. 19-20). ‘Het is dat derde ding (i.e. de voorstelling), waarvan niemand zich de eigenaar mag noemen en niemand de betekenis bezit, dat zich tussen hen in bevindt en elke [...] identificatie van oorzaak en effect dwarsboomt’ (ibid., 20). De dramaturgie van de leesbaarheid op het niveau van de toeschouwer wordt dus gekenmerkt door een grote mate van subjectiviteit. ‘Iedereen heeft de macht om wat hij of zij waarneemt op zijn of haar eigen wijze te verbinden met het unieke intellectuele avontuur dat hem of haar gelijkmaakt aan ieder ander’ (ibid., 22). Zo zet Rancière naast de onwetende meester ook de figuur van de onwetende theatermaker of de onwetende dramaturg die in hun producties wat ze weten koppelen aan wat ze niet weten

²⁰ Voor een diepere uitwerking van wat Rancière begrijpt onder intellectuele emancipatie, zie *De Onwetende Meester* (1987)

²¹ ‘We hoeven geen toeschouwers in acteurs of onwetenden in geleerden te veranderen. We moeten de kennis die in de onwetende werkt en de eigen activiteit van de toeschouwer erkennen. Iedere toeschouwer is als een acteur van zijn eigen geschiedenis, en iedere acteur of handelende persoon een toeschouwer van dezelfde geschiedenis’ (Rancière 2015 [2008], 23).

om zowel uitvoerenden te zijn die hun vaardigheden ontplooiën als toeschouwers die observeren wat die vaardigheden in een nieuwe context in de aanwezigheid van andere toeschouwers kunnen teweegbrengen. Zowel onderzoekers als kunstenaars construeren een toneel waarop de manifestatie en het effect van hun vaardigheden zich ontvouwen in de ongewisse termen van het nieuwe idioom waarin een nieuw intellectueel avontuur is vertaald. Het effect van dit idioom is onvoorspelbaar. Dit vraagt om toeschouwers die de rol van actieve interpreten spelen en die hun eigen vertaling produceren om zich de 'geschiedenis' zodanig eigen te maken dat deze hun geschiedenis wordt. Een geëmancipeerde gemeenschap is een gemeenschap van vertellers en vertalers. (Rancière 2015 [2008], 27)

Belangrijk hierbij is wel dat vertaler iets nodig heeft om mee te vergelijken, wanneer binnen een heterogene botsing geen van de elementen enige vorm van herkenning oproept, wordt het moeilijk om er enige betekenis uit op te maken en een 'intellectueel avontuur' te kunnen aangaan. Het al dan niet willen aangaan van dit intellectueel avontuur is dus afhankelijk van het al dan niet kunnen lezen van een voorstelling en maakt de kern uit van de dramaturgie van de leesbaarheid.

Op (intellectueel) avontuur

Binnen het Vlaamse theaterlandschap is dramaturge en theatercritica Marianne Van Kerkhoven (1946-2013) zo'n geëmancipeerde vertaalster die als geen ander getuigt van haar intellectuele escapades binnen het theater. Tot aan haar overlijden wijdde ze haar schrijven aan het bespreken en leesbaar maken van het theaterwerk van verscheidene makers en de ontwikkelingen binnen het theaterlandchap. Als Brecht ons toont hoe de dramaturgie van de leesbaarheid ingezet kan worden op het niveau van de voorstelling en Rancière op het niveau van de toeschouwer, toont Van Kerkhoven hoe leesbaarheid ook binnen het ontwikkelen van een discours dat het theater begeleidt, werkzaam is. Daarnaast plaatst ze de dramaturg in het midden tussen de voorstelling en de wereld en tussen de voorstelling en toeschouwer, in het hart van de leesbaarheid.

Zo omschrijft Van Kerkhoven hoe leesbaarheid medieert tussen de wereld en de zaal in termen van de grote en de kleine dramaturgie. 'De kleine dramaturgie' heeft betrekking op 'het dramaturgische werk dat zich rond een concrete productie afspeelt' (Van Kerkhoven 2002 [1999], 197). 'De grote dramaturgie' is dan 'het dramaturgische werk waardoor het theater gestalte geeft aan zijn maatschappelijke functie', hoe het zich verhoudt ten opzichte van de omliggende wereld (ibid.). Ook al draagt de kleine dramaturgie haar voorkeur uit, in het aanschijn van een steeds veranderende maatschappelijke context is het niet langer mogelijk om zich uitsluitend daarmee bezig te houden. 'De wereld is wel degelijk één geheel [...] We ontkomen niet aan wat door de poriën dringt' (ibid. [1994], 138). Wanneer er sprake is van 'moeilijke tijden' – en zo waren er in de jaren 90 genoeg en zijn er nu weer (zie supra) – worden uitspraken binnen de grote dramaturgie urgenter. Maar naast dit maatschappelijk bewustzijn blijft Van Kerkhoven strijden voor het recht van de kunstenaar om zich voornamelijk te focussen op de kleine dramaturgie, op het ontwikkelen van diens eigen artistieke praktijk zonder dat er van buitenaf eisen opgeplakt worden. Anderzijds is het eveneens de verantwoordelijkheid van de kunstenaar 'om aan te tonen dat hij geen onverschillige is die vrijblijvend in de wereld staat' (ibid. [1996], 147):

We hebben in de jaren die achter ons liggen gestreden om het denkbeeld te doen doordringen dat het maken van kunst een autonome bezigheid was; hoewel dit statement een elementair facet van onze werkwijze moet blijven, kunnen we er vandaag niet onderuit dat die autonomie niet mag leiden tot een

onverschilligheid tegenover de receptie van wat wij maken; de gecreëerde beelden moeten hun autonomie behouden maar de kunstenaar moet minstens een met het publiek gedeelde verantwoordelijkheid opbouwen ten opzichte van de perceptie van zijn beelden. (ibid. [1994], 141-142)

‘Eigenlijk ben ik van mening dat als je echt politiek theater wil maken, in de zin van ‘het laten primeren van het politieke op het artistieke’, dat je dan een amateurtheater moet blijven,’ laat ze optekenen in een interview met Bart Meuleman (Meuleman 2006). In datzelfde gesprek wordt ook opgemerkt dat het begrip ‘politiek theater’ gedevalueerd is geraakt. Iedereen noemt zichzelf tegenwoordig politiek, aldus Meuleman (ibid.)²². Van Kerkhoven vindt dergelijk theater dat zich te gemakkelijk ‘politiek’ noemt, tot op zekere hoogte zelfs gevaarlijk in haar werking omdat ze zich beroept op al te simplistische boodschappen over de wereld (ibid.). Een artistiek en kwalitatief kunstwerk belichaamt voor haar een complexe en genuanceerde mededeling, “een sympathieke boodschap’ alleen is echt niet voldoende’ (ibid.)²³. De politieke waarde van het theater schuilt net in de manier waarop ze de complexiteit van de wereld gestalte probeert te geven, hoe het deze hanteerbaar kan maken.

Van Kerkhoven is er zich van bewust dat deze complexiteit verontrustend kan zijn, misschien zelfs angstaanjagend, maar daarom is simplificeren nog niet het antwoord (Van Kerkhoven 2002 [1992], 106). Het is de bedoeling om de complexiteit van de werkelijkheid te verhelleren en te nuanceren: ‘meer dan ooit hebben kunstenaars als vorm-gevers een functie om de verwarrende werkelijkheid leesbaar te maken’ (ibid., 102). Wie daarentegen ‘uit is op snel succes, spreekt in zwart-wit-argumenten. Wie politiek wil scoren, produceert duidelijk herkenbare uitersten,’ zegt ze (ibid., 108). Hierin zit ook de politieke consensus van Rancière alsook dat wat volgens Brecht al populair *is*. Binnen een dramaturgie van de leesbaarheid wordt net op zoek gegaan naar die nuance, naar datgene dat nog niet herkenbaar is. Van Kerkhoven helpt ons die nuance leesbaar, zintuiglijk waarneembaar, te maken.

Zoals aangehaald maakt Van Kerkhoven in haar carrière de overgang van een brechtiaanse kijk op het theater – haar werk binnen het vormingstheater en haar marxistisch ingegeven overtuiging dat het theater een impact kon hebben op de wereld – naar een meer ranciëristische benadering. Zelf omschrijft ze deze overgang in een van haar helderste teksten ‘Van de hoop en de wanhoop’, als volgt: ‘Misschien brengt de problematiek [...] van de keuze tussen evolutie of revolutie wel een eerste onderscheid aan tussen de toenmalige en de huidige periode: vandaag geloven wij niet meer [...] over de kracht te beschikken om zelf breuken aan te brengen in de geschiedenis en in de kunst. *De werkelijkheid van toen en die van nu wordt door kunstenaars op een andere manier gelezen*’ (ibid. [1992], 101. Eigen cursivering). Waar de kunstenaar in de jaren 70 zichzelf nog als ‘potentieel wereldhervormer’ in het midden van de maatschappij plaatste, verschuift hij gaandeweg meer naar de marge en krimpt de maatschappelijke slagkracht van het theater (ibid., 102-103). ‘En wat moet de positie van de kunstenaar dan nu zijn tegenover de veranderende maatschappelijke samenhang? Strijder in de arena of observator aan de rand?’ (ibid., 103). Ze stelt de vraag in de vroege jaren 90, maar de vraag blijft

²² Dit legt overigens ook een van de grootste problematieken binnen het denken van Rancière bloot: ‘The writings of Rancière [...] have been used as key arguments from very different sides – his scepticism towards any clear political statement in art and his valorizing of the power of ambiguity and rupture as the true virtues of art, helped pave way for wide definitions of the political. In the end, if everything is political, nothing is political anymore’ (Malzacher 2015, 20).

²³ Denk hierbij terug aan Brecht wanneer hij zegt dat wanneer iets als vanzelfsprekend wordt voorgesteld er geen poging meer gedaan wordt om meer inzicht in iets te verwerven, ‘that any attempt to understand the world has been given up’.

vandaag even relevant, net als het antwoord: 'Misschien moet hij zich, naar analogie van het ervaren van de werkelijkheid als veelheid, wel op heel veel plekken tegelijkertijd bevinden, beweeglijk zijn, vele standpunten innemen' (ibid.).

Die zoektocht van de kunstenaar draagt een voortdurend veranderende wijze van communiceren in zich (cf. 'het communiceren van een complexe betekenis in een vorm die nog geen contouren heeft'). Vervolgens is het de taak van de dramaturg om deze zoektocht te begeleiden en van een leesbaarheid te voorzien. Het is zijn taak om 'het publiek te helpen bij het ontwikkelen van een bereidheid om bepaalde codes te aanvaarden of om mét de theatermakers op zoek te gaan naar nieuwe codes' (ibid. [1999], 202). Van Kerkhoven omschrijft het zelf het best:

Meer dan ooit is er nood aan kritische reflectie die het werk van artiesten vandaag duidt in zijn maatschappelijke en zijn culturele context; meer dan ooit heeft de wereld behoefte aan nuancering van standpunten, aan bewustmaking m.b.t. de bestaande paradoxen en tegenstellingen, aan een andere kijk op de werkelijkheid. Kunstenaars kunnen ons helpen de wereld te lezen, zijn complexiteit te ontcijferen. Een van de middelen die hen daarbij ter beschikking staan is gebruik te maken van de dramaturgie in alle verschillende vormen die deze kan aannemen. (ibid., 203)

Voorbeelden van hoe Van Kerkhoven van deze overtuiging blijkt geeft, vind je bijvoorbeeld terug in haar bekende analyse van *Rosas danst Rosas* van De Keersmaeker 'Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven' (ibid. [1983]) – het is niet toevallig dat ze haar verzameling essays *Van het kijken en van het schrijven* hiermee opent. Of in haar relaas van *Het Heengaan* van Jan Ritsema (ibid. [1989]) waar ze haar visie, haar intellectuele avontuur, afzet tegen die van een andere recensente. 'Hoe komt het toch dat zij het tegenovergestelde ziet van wat ik zie? Vreemd toch dat je ogen beslissen over houden van of niet houden van' (ibid., 37). Wat nog maar eens aantoont dat er zoveel lezingen zijn als toeschouwers in de zaal.

4. A spoonful of sugar

Van Kerkhoven blijft zich steevast verzetten tegen de eis van meer publieksvriendelijkheid in het theater, de vraag dat het theater een groter publiek zou bereiken 'waarin alle lagen van de samenleving aanwezig zijn' (ibid. [2000], 237). Van Kerkhoven trekt fel van leer tegen dit verlangen waar ze vooral een vraag naar populistische kunst in ziet. 'Het is een illusie, een utopie en zelfs een uiting van demagogie vandaag te beweren dat kunst er voor iedereen kan zijn. Hoe mooi het ook zou zijn als dat wel kon' (ibid.). Net als Rancière legt ze een gedeelde verantwoordelijkheid bij de toeschouwer. Het is namelijk wanneer die toeschouwer 'bereid is zijn deel van het verbeelden te doen bij wat hij ziet en hoort, dat de kunstenaar het zich kan permitteren minder expliciet of eenduidig te zijn, maar veel gelaagder, indirecter en daardoor rijker' (ibid.).

Enkele jaren later erkent ze echter dat de theaterwereld er niet in geslaagd is om de doorgedreven evoluties binnen het theater het 'algemene beeld van 'wat theater is of hoort te zijn' zoals dat leeft in bredere lagen van de bevolking' ook daadwerkelijk te laten aantasten en transformeren (Van Kerkhoven 2005, 42). 'Van het theater verwacht men nog al te vaak: het vertellen van een afgerond verhaal op een scène, aan de hand van realistische situaties en via psychologisch herkenbare personages, meestal in de evidente locatie van een huiskamer met een tafel en stoelen' (ibid.). De theatersector is er met andere woorden nog niet in geslaagd om gelaagd, complex, indirect theater 'leesbaar' te maken voor een 'breed' publiek. We kunnen daar rouwig om zijn, ons neerleggen bij de wetten van de markt of blijven inzetten op het ontwikkelen van een kritische massa²⁴. Hoe het ook zij, het brengt ons er wel toe om enkele conclusies omtrent de dramaturgie van de leesbaarheid te recapituleren en te staven met enkele voorbeelden uit de theaterpraktijk.

Eerst en vooral: *Leesbaarheid is niet gelijk aan toegankelijke versimpeling*. Minder dan het streven naar toegankelijk theater, zit leesbaarheid in de openingen binnen een voorstelling van waaruit een waardevolle lezing kan ontstaan, openingen die de toeschouwer in staat stellen om zich ertoe te verhouden en een intellectueel avontuur aan te gaan. Denk aan 'de flits die verlicht' bij Rancière of het inzicht van De Somviele, datgene wat de toeschouwer in staat stelt om de uitvoering 'op geheel eigen wijze te herscheppen' (Rancière 2015 [2008], 18). Ook de meest hermetisch formalistische voorstelling kan van een leesbaarheid voorzien worden die niet reducerend of versimpelend hoeft te werken. Een dramaturgie van de leesbaarheid wijst net de weg naar daar waar de complexiteit van het kunstwerk in relatie komt met de complexiteit van de wereld. Een dramaturgie van de leesbaarheid legt nooit één lezing op, maar rijkt de toeschouwer de handvaten aan om zelf op pad te gaan.

Hieruit komt voort dat *leesbaarheid een intrinsiek subjectief gegeven is*. De lezing van de wereld die de theatermaker voorstelt in zijn voorstelling is altijd al een eerste subjectieve vertaling die vervolgens op zijn beurt onderhevig is aan zoveel lezingen als er toeschouwers zijn. De *Who's afraid of Virginia Woolf*

²⁴ Iets waar *Etcetera* toe oproept: 'De kunstwereld is de perceptie dat zij een publiek draagvlak mist volkomen aan het internaliseren. Als gevolg daarvan lijkt ze zich steeds assertiever op te stellen op de marktplaats van de aandacht, waar ze de onmogelijke concurrentie moet aangaan met de vrijetijdsindustrie. Eerder dan de fata morgana van het 'brede publiek' na te jagen, moet kunst zich blijven richten op een kritische massa. Het is de verantwoordelijkheid van de kunstensector – maar niet van de kunstensector alleen – om die elite te vergroten én te diversifiëren in een cultureel heterogene samenleving' (Van Baarle, et al. 2015).

van pas afgestudeerde dramastudenten is een totaal andere interpretatie van Albee's stuk dan de dezelfde tekst opgevoerd door de spelers van De Koe, los van welke intenties van de makers dan ook²⁵. Alleen al het feit dat het om verschillende generaties gaat – jonge tegenover oude lichamen, ervaring tegenover het gebrek daaraan –, levert totaal andere interpretatiemogelijkheden op voor de toeschouwer. Wat een klassiek repertoirestuk als *Virginia Woolf* eveneens met zich meebrengt, is dat er binnen het publiek mensen gaan zijn die het stuk al (heel goed) kennen en mensen die het nog nooit gezien hebben, mensen die de film gezien hebben en mensen die er wel eens van gehoord hebben. In die zin zouden we ook kunnen spreken van uiteenlopende capaciteiten van geletterdheid binnen het publiek. Dit houdt, Rancière indachtig, geen hiërarchisch waardeoordeel in zich. Zo zou het net zo goed kunnen dat een Albee-kenner volledig blijft steken in zijn voorkennis van het stuk en dus geen opening vindt om het te vertalen terwijl iemand die voor de eerste keer in contact komt met het stuk net wel een zinvolle ervaring heeft.

Aangezien het hier over subjectiviteit gaat, is het misschien aangewezen een persoonlijk voorbeeld binnen te brengen. Enkele jaren geleden zag ik *Opus XX* van Tg Zuidpool, een monoloog van Sofie Declair gebaseerd op *Europeana, een zeer korte geschiedenis van de twintigste eeuw* (2005) van Patrik Ourednik. Het was een van die uitzonderlijke theateravonden waar 'alles klopte'. De naast elkaar plaatsing van enkele 'heterogene elementen', om het met Rancière te zeggen, knetterde. De even hilarische als tragische herschikking van de 20^e eeuw van Ourednik werd door Declair met een kindse naïviteit verteld. De onschuld en de verwondering in haar spel, botste zo hard met de verantwoordelijkheden van de mensheid in de gruwel van die 20^e eeuw. Daarnaast werd de hyper kinetische opsomming van feitjes en weetjes in een sobere vorm gestoken: een gele regenjas, een nevelkanon dat Declair subtiel doorweekte en langzaam een plas op de speelvloer maakte, en een stuk hout. Wanneer Declair haar geraas even stilzet om een paar sprongetjes te maken in de plas water – zich schijnbaar niet bewust van wat ze net stond te vertellen – brak mijn hart. Lichtjes politiek gesubjectiveerd verliet ik de zaal en ik moest even alleen gelaten worden. Twee extra factoren die de subjectiviteit van mijn lezing van *Opus XX* nog verder versterkten: mijn affiniteit met het acteren van Declair en de theatertaal van Zuidpool én mijn persoonlijke drang naar weetjes en 'feitelijke kennis', als een soort van houvast in het leven. Dat ik in staat was om de voorstelling te lezen, heeft dus in zeer grote mate te maken met persoon die ik ben, de (voor)kennis waar ik over beschik en mijn ervaring in het kijken naar theater.

Wanneer ik enkele jaren later *The Greatest Show on Earth* zag, de afstudeervoorstelling van Timo Sterckx en Louis Janssens gebaseerd op hetzelfde boek van Ourednik, gebeurde er haast niets. Ik was in eerste instantie niet in staat om iets van betekenis op te maken uit de voorstelling. Alle informatie van Ourednik had ik al eens gehoord. Voortdurend schoof het beeld van Declair in haar gele jas over de voorstelling van Sterckx en Janssens. Het 'niet kunnen lezen' van de voorstelling zette zich logischerwijs om in irritatie wat uiteindelijk een nogal eenzijdig negatieve lezing van de voorstelling opleverde, hoewel ik daar al tijdens het kijken probeerde tegen in te gaan. Pas toen theatermaker Willem De Wolf, de begeleider van Sterckx en Janssens, aanhaalde dat hij het net zo 'spannend' vond omdat de twee jonge makers zelf amper iets hadden meegemaakt van die 20^e eeuw, kreeg ik een opening waarin het mogelijk was wel een waardevolle lezing uit op te maken. Mijn voorkennis in dit geval was meer een

²⁵ Beide waren te zien op Theater aan Zee 2019. Zowel de temporele als de ruimtelijke nabijheid van beide opvoeringen stelde de bezoekers van Theater aan Zee om beide voorstellingen op zeer snelle basis met elkaar te vergelijken.

'last' bij het lezen van de voorstelling. Noch Sterckx, Janssens of De Wolf hadden *Opus XX* van Zuidpool gezien en waren dus niet bezwaard met enige voorkennis.

Wat deze persoonlijke getuigenis misschien vooral ook duidelijk maakt, is *het belang van het bewustzijn van tijd* binnen de dramaturgie van de leesbaarheid. Het is al meermaals aangehaald hierboven, maar wat gisteren leesbaar en/of politiek was, is dat niet noodzakelijk nog steeds vandaag, en vice versa. Als ik de twee adaptaties van *Europeana* in de omgekeerde volgorde had gezien, was mijn lezing van beide voorstellingen totaal anders geweest. Een ander voorbeeld is ook hoe de opvoering van *Het leven en de werken van Leopold II* van Raven Ruëll bij zijn première in 2003 amper stof deed opwaaien, maar wanneer ze vijftien jaar later opnieuw opgevoerd wordt, heel het theaterlandschap in rep en roer staat. Het is niet zo dat de problematische aspecten van Ruëlls regie er pas later ingeslopen zouden zijn, eerder is in die vijftien jaar het landschap van het zichtbare en het zegbare hertekend²⁶, wat maakt dat de problematiek binnen de voorstelling nu sneller 'gelezen' wordt.

Tenslotte is er nog een aspect van de leesbaarheid dat ik zou willen omschrijven als *de toegift of de spoonful of sugar*. We hebben vastgesteld dat de dramaturgie van de leesbaarheid complexiteit niet uitsluit, noch eenduidigheid nastreeft. Wel zouden we kunnen zeggen, in navolging van Brecht, dat het een zoeken in zich draagt naar het 'zo leesbaar mogelijke'. Voor Brecht was het enerzijds het gebruik maken van strategieën uit de populaire cultuur en anderzijds het voorschotelen van situaties die resoneerde bij een proletarisch publiek, die ervoor zorgden dat zijn theater 'zo leesbaar mogelijk' werd. Het was een bewuste ingreep om zijn boodschap gemakkelijker over te laten komen. Aan de hand van Rancière weten we ondertussen dat het communiceren van een dergelijke boodschap niet berekenbaar is, hoe leesbaar je je voorstelling ook zou maken. Maar toch valt er iets te zeggen voor het toevoegen van een soort toegift die dan niet een 'eenduidige boodschap' moet doen ontsluiten, maar die wel de toeschouwer die misschien met niet zoveel voorkennis of theaterervaring naar het theater komt, op weg kan helpen. Het is de toenadering tot het publiek die aangeeft dat de theatermaker 'gelezen wil worden'. Anderzijds heeft het ook gewoon te maken met de verantwoordelijkheid ten opzichte van de perceptie van de beelden, waar Van Kerkhoven op doelt. Het is noodzakelijk om je als theatermaker toch in zekere mate bewust te zijn van de uitwerking die je beelden zouden kunnen hebben ook al is het niet de intentie om die op te wekken, denk hierbij aan de heisa rond *Leopold II*.

Evelyne Coussens toont ons waar die 'spoonful of sugar' werkzaam is in het opkomende engagement van theatermakers als De Warme Winkel en Eric De Vroedt. De Vroedt geeft zelfs letterlijk aan waar die toegift bij hem zit: 'In het begin dacht ik dat ik het publiek met een rationeel discours in de worsteling kon trekken, waardoor het overwicht lag op dat 'hyper'-gedrag. Gaandeweg heb ik ontdekt dat je je publiek eerst emotioneel van de sokken moet blazen, dat je van het kleine naar het grote moet werken: van wat gekend is naar een universele context' (Coussens 2013). Bij De Warme Winkel zit het voor Coussens in het samengaan tussen 'pientere maatschappelijke analyse' en 'een prettige publieksvriendelijkheid'. Ook de Warme Winkelaars bekennen aan haar een bewuste beweging naar het publiek te maken (ibid.).

Kiest De Warme Winkel voor onderwerpen die weinig sexy zijn – niemand kent Boris Rhyzy – dan helpt de toegankelijke vorm het publiek over die hindernis heen. Eric de Vroedt vertrekt van oppervlakkig

²⁶ In dit geval bijvoorbeeld mede door de komst van actoren in het theaterlandschap met een niet-Westers referentiekader.

‘krantenmateriaal’ – iedereen kent Geert Wilders – maar gaat daarmee de diepte in. Hun ‘nieuwe engagement’ berust op oude tactieken, maar wordt geïnjecteerd met een scheutje pragmatische publieksvriendelijkheid (ibid.)

Het is dat ‘scheutje pragmatische publieksvriendelijkheid’ die een grotere mate van leesbaarheid in zich draagt. ‘Zo leesbaar mogelijk’ moet dan begrepen worden als de beweging die de voorstelling maakt richting het publiek *zonder* dat ze daarmee inboet aan artistieke kwaliteit of dat ze zich zo laat recupereren door een project dat buiten zichzelf staat. Wat het voorbeeld van De Vroedt en De Warme Winkel aantoont, is dat het de theatermaker zelf is die deze ingrepen kan doen op zoek naar meer leesbaarheid. Anderzijds zijn hierboven ook al voorbeelden gegeven van hoe die leesbaarheid ook vergroot kan worden door het omliggende discours dat rond de voorstelling wordt opgezet. Dit kan in de vorm van een toelichting van de dramaturg zijn, interviews van de makers, een programmabrochure die een houvast aanreikt, omkaderende gesprekken rond de voorstelling etc.

Het is in mijn ogen belangrijk te blijven stilstaan bij dit aspect van de dramaturgie van de leesbaarheid en het debat over inhoud en vorm, toegankelijkheid en hermetisme, te blijven voeren, hoe verouderd het ook aanvoelt. Het is aan de dramaturg van de leesbaarheid om deze spanningen telkens opnieuw en opnieuw te herformuleren, wetende dat elke keer iets geformuleerd wordt, leesbaar gemaakt wordt, dat het al een deel van zijn ‘kritische onbestembaarheid’ verloren heeft (cf. de spanning tussen ‘de flits die verlicht’ en het zich willen onttrekken van de ‘homogeniteit van betekenis’ bij Rancière). Zo’n dramaturgie van de leesbaarheid was Van Kerkhoven. Als we zeer oppervlakkig door haar carrière gaan, zien we hoe haar denken in een soort slingerbeweging terecht komt. Van de nadruk op de inhoudelijke pool en uitspraken binnen de grote dramaturgie in de jaren 70, naar een vraag naar een impliciet theater en de focus op de kleine dramaturgie in de jaren 80 waarna ze in de jaren 90 weer meer en meer het belang van de grote dramaturgie begint te benadrukken. In haar later werk reageert ze dan, lichtjes gedesilluseerd over het ‘nieuwe engagement’ binnen de theaterwereld, door terug de kleine dramaturgie naar voor te schuiven. Het is de vraag welke toon haar schrijven vandaag zou hebben, geconfronteerd met het huidige geopolitieke en ecologische klimaat. Uiteraard spreekt het voor zich dat het projecteren van deze pendelbeweging tussen grote en kleine dramaturgie op het werk van Van Kerkhoven, geforceerd aandoet. Het was net zij die wees op de voortdurende verbinding tussen de twee, op de wanden die van huid zijn. Als Van Kerkhoven de nadruk legt op de focus op de kleine dramaturgie, is dat omdat dat voor haar op dat moment belangrijk is binnen de grote dramaturgie.

5. Naar een leesbare complexiteit

Wat ik met het formuleren van de dramaturgie van de leesbaarheid vooral wilde aanreiken, was een productief denkmodel om de relatie tussen het theater en de wereld enerzijds en de relatie tussen het theater en het publiek anderzijds, opnieuw vorm te geven. Om zo bij te dragen aan de ontwikkeling van een nieuwe woordenschat om na te denken over de politiek van het theater enerzijds en ‘politiek theater’ anderzijds. Hierbij dient politiek theater niet meer begrepen te worden als het politieke theater van de jaren 60 en 70 gelieerd aan Brecht, Piscator en het vormingstheater, maar wel als een theater dat zich bewust is van de erfenis van dit politieke theater en dat blijft zoeken naar nieuwe verbindingen tussen de wereld en de zaal, tussen de kleine en de grote dramaturgie. Zo is in verschillende delen van de theaterwereld weer meer de vraag te horen naar een theater ‘that keeps the necessary self-reflexivity of the last decades but avoids the traps of pure self-referentiality. That understands contingency not as merely arbitrary and an excuse for relativism but as a call for active engagement to counter its consequences’ (Malzacher 2015, 20). Het is de vraag naar de organische versmelting tussen politiek engagement en artistieke autonomie waar Van Kerkhoven op uit was. Wat ik leesbaar noem is gelieerd aan het *sensible* bij Rancière en het *verständliche* bij Brecht.

Als een dramaturgie van de leesbaarheid wijst naar daar waar de complexiteit van het kunstwerk in relatie komt met de complexiteit van de wereld, gaat het bijgevolg ook gepaard met een verlangen naar complexe kunst; een ‘moeilijk theater’ dat de toeschouwer niet met een simplistisch wereldbeeld en pasklare antwoorden naar huis stuurt maar net in staat stelt om kritisch te reflecteren over de wereld. Dit kan een grote uitdaging met zich meebrengen en resulteren in onleesbaarheid. Om dit te overkomen kan een brug geslagen worden naar de toeschouwer aan de hand van de leesbaarheid, een toenadering tot een publiek. Theater dat licht verteerbaar is, is nooit het doel, eerder is het het proberen uit te breiden van het smaakpalet van de toeschouwer, goed wetende dat het even duurt voor men een smaak begint te lusten. Het is het voortdurend proberen beïnvloeden van nieuwe kijk- en leeshoudingen ten opzichte van theater. Het is het aanwakkeren van een ‘plezier’ bij de toeschouwer om op zoek te gaan naar mogelijke openingen binnen de voorstelling, om ze zelf ‘te herscheppen’ of er voor zichzelf de mogelijke boodschap(en) uit te ontsluiten. Het is het vermaak van de lering, in zekere zin. Het ontsluiten van een ‘verontrustende boodschap’ binnen het theater, de realisatie dat de status quo toch niet zo aangenaam zou zijn, het uit de droomslaap van het naturalisme wakker geschud worden etc., het zijn allemaal zaken die je misschien niet als ‘plezierig’ kan omschrijven maar het brengt wel een intenser begrip van de complexiteit van de wereld met zich mee, wat – als je Brecht, Rancière en Van Kerkhoven volgt – niet alleen noodzakelijk en essentieel is als mens, maar paradoxaal genoeg ook weer ‘plezierig’ kan zijn.

Anderzijds zijn er de inzichten van Rancière om enige dwang- of doelmatigheid achter deze ambitie te temperen, om niet terug te vervallen in een denken van absoluten. Gezien het huidige klimaat mag deze tempering echter niet leiden tot een nieuw relativisme en kunnen we beter, geïnspireerd door de drijvende krachten onder het schrijven van denkers als Brecht en Van Kerkhoven, het toch op z’n minst proberen. Het stevast blijven proberen verdiepen, verbreden, leesbaar maken, en het bijgevolg verrijken van het theater.

6. Bibliografie

- (er). „Reacties.'Dora van der Groen tilde theater en film naar een hoger niveau'." *De Standaard*, 11 2015.
- Adefioye, Tunde. „Het centrum continu verplaatsen." *Etcetera*, 2018: 12-14.
- Baronian, Marie-Aude, en Mireille Rosello. „Grensganger tussen disciplines. Interview met Jacques Rancière." In *Grensganger tussen disciplines. Over Jacques Rancière*, Editor: Solange De Boer, 81-110. Amsterdam: Valiz, 2007.
- Benjamin, Walter. „Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid." In *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, door Walter Benjamin, 7-43. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2008 [1935].
- Bogaerts, Sam. „[zonder titel]." *Etcetera* 3, nr. 9 (1985): 25.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*. Editor: Tom Kuhn, Steve Giles en Marc Silberman. Londen: Bloomsbury, 2014.
- . *Brecht On Theatre*. Editor: John Willet. Vertaler: John Willet. Londen: Methuen, 1964.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996 [1968].
- Bussels, Stijn, en Bram Van Oostveldt. „Steden ensceneren macht: politiek en spektakel in de vroeg moderne tijd." In *Theater. Een Westerse Geschiedenis*, door Crombez et. al., 156-162. Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2015.
- Coussens, Evelyne. „Pragmatiek op de barricaden." *Etcetera*, 2013.
- Crombez, Thomas. „Tegen de illusie." In *Theater. Een Westerse Geschiedenis*, door Crombez et. al., 248-252. Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2015.
- Crombez, Thomas. „Theateroktober: de politieke omwenteling op het toneel." In *Theater. Een Westerse Geschiedenis*, door Crombez et. al., 263-271. Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2015.
- Dasgupta, Sudeep. „Jacques Rancière en de spiraal van het denken over esthetiek en politiek." In *Het Esthetische Denken*, door Jacques Rancière, Vertaler: Walter van der Star, 146-170. Amsterdam: Valiz, 2007.
- Gyselinck, Wannes. „Tussen kerk en en parlement. Dubbelgesprek tussen Erwin Jans en Wouter Hillaert." *rekto:verso* 81 (2018): 62-68.
- Gyselinck, Wannes, en Bauke Lievens. „Over de (on)zin van toneeltje spelen. Dubbelgesprek tussen Timeau De Keyzer en Charlotte De Somviele." *rekto:verso* 81 (2018): 70-75.
- Hillaert, Wouter. „Inleiding. Remembering the eighties." *Documenta XXVII*, nr. 2+3 (2009): 89-107.
- . „Cultuur volgens De Wever: een oude taart met excellente slagroom." *rekto:verso*, 14 augustus 2019b.
- . „Gebuisd met 96%: de ontspoorde logica van de projectsubsidies." *rekto:verso*, 29 juli 2019.
- . „Leve de verpakking!" *rekto:verso*, 2018.
- Hoet, Ciska, Kristof Van Baarle, Sébastien Hendirckx, Charlotte De Somviele, en Natalie Gielen. „Kritiek op kritiek (II)." *Etcetera*, nr. 154 (2018).
- Jans, Erwin. „Een regenboog boven het Vlaamse theater? Het multiculturele verhaal in de Vlaamse podiumkunsten." *Documenta XXVIII*, nr. 3+4 (2010): 321-334.
- . „Over een nieuw moralisme in de theaterkritiek." *rekto:verso*, 2018.
- Knaeps, Simon. *Een bemiddelaar van de recente theatergeschiedenis. Het veranderende statuut van de theaterkritiek in Vlaanderen onderzocht aan de hand van 35 jaar Etcetera*. Antwerpen: Bachelorscriptie, 2018.

- Koninckx, Bruno. „Een kunstwerk zonder vorm is geen kunstwerk.” *Etcetera* 12, nr. 40 (1993): 41-43.
- Kunst, Bojana. *Artist At Work. Proximity of art and capitalism*. Winchester: Zero Books, 2015.
- Lems, Marijn. „'Het morele kompas van kunstkritiek'.” *rekto:verso*, 2018.
- Malzacher, Florian. „No organum to follow. Possibilities of political theatre today.” In *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, Editor: Florian Malzacher, 16-30. Berlijn: House on fire, 2015.
- Meuleman, Bart. „Interview met Marianne Van Kerkhoven.” *De Witte Raaf* 124 (2006).
- Rajan, Lalita. *Politics and Theatre*. Vol. II (M-Z), in *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Editor: Michael J. Walton, 1054-1057. Oxford University Press, 2003.
- Rancière, Jacques. *De Geëmancipeerde Toeschouwer*. Vertaler: Joost Beerten en Walter van der Star. s.l.: Octavo, 2015 [2008].
- . *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Editor: Steven Corcoran. Vertaler: Steven Corcoran. Londen: Bloomsbury, 2010.
- . „De politiek van de esthetiek.” *Etcetera*, 2005 [2004]: 16-22.
- . *Het Esthetische Denken*. Vertaler: Walter van der Star. Amsterdam: Valiz, 2007.
- . *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Vertaler: Gabriel Rockhill. Londen: Bloomsbury, 2004 [2000].
- Soenens, Eva. *Van Reizen Jihad naar Mistero Buffo. De vormelijke en inhoudelijke evolutie van het politieke theater sinds de jaren 70*. Masterproef Universiteit Antwerpen, 2015.
- Tindemans, Klaas. „De afgewezen ergenis van Bertolt Brecht. Of: postmodern theater in Vlaanderen, een vergising.” *De Witte Raaf* 155 (2012).
- Tindemans, Klaas. „De dramaturgie van de ongehoorzaamheid. Historisch vormingstheater en politieke theatraliteit vandaag.” *De Witte Raaf*, nr. 185 (2016).
- Van Baarle, Kristof, Sébastien Hendrickx, Charlotte De Somviele, en Michiel Vandevelde. „State of the Union by the Young. Bedenkingen over discours en praktijk.” *theaterfestival.be*. 2015. <https://www.theaterfestival.be/2015-state-of-the-union-by-the-young/> (geopend augustus 19, 2019).
- Van Gansbeke, Wim. „Herinneringen van een oude krokodil.” In *Van het kijken en van het schrijven*, door Marianne Van Kerkhoven, 7-18. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2002.
- Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2002.
- . „Van de hoop en de wanhoop.” In *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, door *ibid.*, 101-104. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2002 [1992].
- . „Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid.” In *Van het kijken en van het schrijven*, door Marianne Van Kerkhoven, 137-143. Leuven: Uitgeverij Halewyck, 2002 [1994].
- . „Van nu tot het einde van het bewustzijn. Verdediging van kunst in moeilijke tijden.” In *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, door Marianne Van Kerkhoven, 145-158. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2002 [1995].
- . „Luisteren naar wie niet wordt gehoord. Over politiek theater.” In *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, door Marianne Van Kerkhoven, 159-169. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2002 [1996].
- . „Van de kleine en de grote dramaturgie.” In *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, door Marianne Van Kerkhoven, 197-2014. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2002 [1999].

—. „Het ideale stuk.” *Etcetera* 23, nr. 98 (2005): 40-45.

van Liempt, Adriaan, Pieter de Rooij, Marcel Bastiaansen, Femke van den Berg, en Huixia Yang. „De mythe van de linkse hobby. Over het subsidiëren van podiumkunsten en politieke voorkeur.” *Vrijetijdstudies* 32, nr. 3 (2014): 21-35.