

*Plant in het midden
van een plein een paal
bekranst met bloemen,
JEAN-JACQUES ROUSSEAU
verzamel daar het volk,
BRIEF AAN D'ALEMBERT
OVER HET THEATER en u
hebt al een feest. Beter
nog: geef het publiek
zichzelf als schouwspel;
maak ze zelf tot spelers,
zorg dat iedereen zich
herkent in de ander.*

Brief aan d'Alembert over het theater

Jean-Jacques Rousseau

Plant in het midden van een plein een paal bekranst met bloemen, verzamel daar het volk, en u hebt al een feest. Beter nog: geef het publiek zichzelf als schouwspel; maak ze zelf tot spelers; zorg dat iedereen zich herkent in de ander en van zichzelf in de ander kan houden, zodat allen beter verenigd zullen zijn.

Jean-Jacques Rousseau

Nawoord

Op 10 oktober 1757 verscheen in Parijs het zevende deel van de befaamde *Encyclopedie*, die onder redactie stond van de toneelschrijver en filosoof Denis Diderot en de wiskundige Jean le Rond d'Alembert. Die laatste auteur had in het nieuwe boekdeel een omvangrijk artikel aan de stad Genève gewijd. Amper een jaar later, in oktober 1758, publiceerde de filosoof en schrijver Jean-Jacques Rousseau een vlammend antwoord op dat artikel. Het boek zou de geschiedenis ingaan als de *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (Brief aan d'Alembert over het theater). Met name de suggestie van d'Alembert dat de Zwitserse stad net over de Franse grens toch dringend het verbod op theater- en muziekuivoeringen moest versoepelen, was hem in het verkeerde keelgat geschoten.

Waarom deed een zo onschuldig en, vanuit het standpunt van vandaag bekeken, verlicht voorstel de filosoof steigeren? Wat kon er zo aanstootgevend zijn aan d'Alemberts plan om in Genève een theatergebouw op te richten, dat Rousseau niet minder dan 264 bladzijden nodig had om het te vuur en te zwaard te bestrijden? Dat zulk een pamflet uit de pen van een stijfhoofdige calvinist zou gevloeid zijn, tot daar. Maar uitgerekend Rousseau was zelf een hartstochtelijk theaterbezoeker en muziekliefhebber. Meer nog, in 1752 had hij een korte opera geschreven en gecomponeerd, *Le devin du village* (De waarzegger van het dorp), die in Parijs met eclatant succes voor de koning was opgevoerd.

Het antwoord op deze vragen is om te beginnen in Genève zelf te vinden, de geboortestad van Rousseau. In die tijd was het een onafhankelijke stadstaat met een sterke calvinistische erfenis, waaronder de 'antiluxewetten' of *lois somptuaires*. De consumptie van luxegoederen werd op basis van een strenge protestantse theologie aan banden gelegd. Daaronder vielen ook publieke opvoeringen van theater en van niet-religieuze muziek.

Verder stond de kleine stad van 24 duizend inwoners onder het bestuur van een oligarchie. Officieel mocht de republiek Genève dan wel

een democratie heten – met een ‘Conseil Général’ waarin alle burgers (*citoyens*) en stedelingen (*bourgeois*) zetelden – de feitelijke macht berustte bij het zogenaamde ‘Petit Conseil’ van 25 bestuurders. Zij werden geselecteerd uit een Raad van Tweehonderd, bevolkt door de meest prominente families van de stad.

De rijke elite die de stad bestuurde was sterk georiënteerd op de Franse taal en cultuur. Ze koesterden een stille afkeer voor het theaterverbod. Dat bleek bijvoorbeeld in 1755, toen ze talrijk naar het landgoed Les Délices trokken, op Geneefs territorium. Niemand minder dan Voltaire had zich daar gevestigd, en liet er in een privétheater zijn eigen toneelstukken opvoeren. Maar toen hij twee jaar later wilde starten met een bouw van een permanent theater, bleek dat een stap te ver voor de protestantse goegemeente. Zelfs met de steun van de oligarchen kon Voltaire niet optornen tegen de macht van de geestelijkheid.

Binnen dat politieke, theologische en culturele strijdperk moet Rousseaus boek worden gesitueerd. De schrijver vermoedde, overigens terecht, dat Voltaire achter het artikel van d’Alembert zat. Zijn pleidooi voor theater als beschavingsinstrument was dus gewoon manipulatie, bedoeld om het privébelang van de theatergekke Voltaire te dienen. Maar er stond veel meer op het spel. Rousseau, die zelf het grootste deel van zijn leven in Parijs had doorgebracht en er met zijn boeken grote successen had behaald, koos nu hevig partij tegen de beschaving van de grootstad. Als tegengewicht schetste hij een sterk geïdealiseerd portret van de kleine stadsgemeenschap Genève. Daar, zonder het bepoederde gezicht van de civilisatie, zou de natuur van de mens veel beter tot haar recht komen. De mensen zouden er in eenvoud genieten van elkaar, van hun vrijheid en van hun arbeid. En dus zou elk bestaansrecht ontbreken voor dat beschavingsfenomeen bij uitstek, het moderne toneel.

Dat verklaart waarom Rousseaus boek door de protestanten van Genève enthousiast werd onthaald. Hier was een toonaangevend verlichtingsdenker aan het woord, zelf auteur van artikels in de Encyclopedie, die de aanmatigende d’Alembert van antwoord diende. En inderdaad zou er de komende jaren, in weerwil van de inspanningen van de elite, geen stenen theatergebouw in Genève verrijzen. Maar amper vier jaar nadat Rousseau overleden was, in 1782, gebeurde dat wel. Net als elders. Parijs ging van twee vaste podia in 1700 naar niet minder dan tien in 1774. In Lyon kwam er al een schouwburg in 1754, in Bordeaux in 1780 en in Besançon in 1784. De polemiek over het wel of niet oprichten van een schouwburg oversteeg de casus van Genève. Ook in andere Europese landen woedde de discussie. Denk aan het vurige pleidooi voor het morele nut van een schouwburg dat Friedrich Schiller hield.

Rousseau lijkt in dit boek dus een achterhoedegevecht te voeren. In weerwil van de reserves van hem en van de Geneefse protestanten, was

het moderne toneel wel degelijk aan een onstuitbare opmars bezig. De filosoof, bekend als voorvechter van moderne politieke idealen (zoals de volkssoevereiniteit), kwam hier als verrassend conservatief uit de hoek. In de eerste bladzijden van het boek gebeurt dat heel expliciet, wanneer hij d'Alemberts omschrijving van de protestantse geestelijken van Genève als 'socinianen' hevig aanvalt. Het socinianisme was een typisch verlichtingsfenomeen: een geloofsleer, vernoemd naar de Italiaanse theoloog Fausto Sozzini, die de rede boven de christelijke dogma's plaatste. Rousseau schaarde zich hier onomwonden aan de kant van de behoudsgezinde protestanten van Genève. De indruk dat in dit boek een conservatieve boeteprediker eerder dan een vooruitstrevend denker van de verlichting het woord nam, is zeker niet fout. Toch horen daar enkele kanttekeningen bij.

In de eerste plaats had Rousseau een dubbelzinnige relatie met zijn geboortestad. Zijn moeder overleed kort na de geboorte, en zijn vader, een horlogemaker, moest op de vlucht voor gerechtelijke vervolging wanneer het kind amper tien was. Zes jaar later nam de tiener Rousseau zelf de benen, uit angst voor de represailles van een strenge graveur bij wie hij als leerjongen inwoonde.

Het zou 26 jaar duren voor Rousseau de stad, die hij als jongen van zestien verlaten had, opnieuw zou bezoeken. Dat verblijf duurde trouwens niet langer dan enkele maanden. Bovendien haalde hij zich enige jaren later de woede van de stedelijke autoriteiten op de hals. Wanneer zijn filosofische werken *Émile* (over pedagogie) en *Het maatschappelijk verdrag* (over politieke theorie) in 1762 door het Parlement van Parijs werden veroordeeld, dan sloot het Petit Conseil van Genève zich daar prompt bij aan.

Toch bleef Rousseau zijn boeken trots ondertekenen met het etiket *citoyen de Genève*. (Hij kon die titel met recht dragen omdat ook zijn vader en grootvader in de stad geboren waren.) Ook wanneer hij in dit boek overschakelt van 'ik' naar 'wij', of het over 'mijn vaderland' heeft, dan bedoelt hij wel degelijk de republiek Genève en haar inwoners. Het lijkt erop dat de stad in de loop van zijn leven meer en meer ging functioneren als een projectievlak voor zijn politieke en morele idealen. Zijn Genève is een harmonische, deugdzame, kleine gemeenschap die tegenover de gesofisticeerde, maar onnatuurlijke en zondige grootstad Parijs wordt gesteld. De mooiste uitdrukking daarvan zit een beetje verstopt in het boek, namelijk helemaal op het eind, in de lange voetnoot over de oefeningen van de stedelijke militia. De gevoelvolle schets van feestelijke samenhang, gebaseerd op een jeugdherinnering, onderstreept minstens de enorme behoefte van de denker Rousseau aan de fantasie van zulk een ideale gemeenschap.

Een tweede kanttekening bij de typering van Rousseau als een conservatieve theaterhater betreft de filosofische stamboom van zijn betoog.

Want al is het boek ongetwijfeld een van de meest grondige filosofische afrekeningen met een kunstgenre, toch zijn de meeste van zijn argumenten niet nieuw. Oervader van het antitheaterstandpunt is de Griekse filosoof Plato. In zijn befaamde boek *Politeia* (Het bestel, ca. 380 v.Chr.) had hij betoogd dat kunstenaars beroepshalve ficties produceren. Ze kunnen dus niet meer verschillend zijn van de filosofen, die alleen de ene en unieke waarheid nastreven. En gezien de filosofen in Plato's ideale staat de macht uitoefenen, ligt het voor de hand dat ze zo snel mogelijk de dichters (en bij uitbreiding ook de schilders en beeldhouwers) er zullen uitgooien. Laat me de argumenten van Rousseau tegen het theater beknopt overlopen, zodat duidelijk wordt hoe hij aanknoopt bij de filosofische traditie.

Rousseaus eerste argument luidt dat eerlijke mensen al hun plezier halen uit hun werk en uit de contacten met hun medemensen. Wie verstrooiing van buitenaf nodig heeft, is iemand die niet deugt. Dat betekent dat de hele moraal van zijn tijd op de schop moet. Meer nog, hij staat zelf bekend als een succesvol leverancier van zulke verstrooiing. Zo zal hij weinig lezers kunnen overtuigen.

Dus gaat hij verder. Zijn tweede tegenargument is dat het theater niet bedoeld is om de zeden en gewoonten van de burgers te veranderen. Dat hadden d'Alembert en andere verlichtingsdenkers stevig in de verf gezet. Theater moest opnieuw, net als in de oudheid, een prominente plek in de samenleving bekleden, want daar zou het publiek goede manieren en morele idealen aangeleerd krijgen. Nee, zegt Rousseau. Toneel is geen kritiek op, maar juist een afspiegeling van de huidige zeden. Het wil en moet behagen. De schrijver en de spelers willen succes boeken. Juist om die reden is het zinloos om van het theater te verwachten dat het zijn publiek tegen de haren in zal strijken.

Ten derde: de voorstanders van het theater zeggen dat het een podium biedt om de ondeugden aan te klagen, en de deugdzaamheid aan te prijzen. Maar dat is de kar voor het paard spannen, riposteert Rousseau. Het is niet alsof mensen zonder het toneel moeite hebben om mensen van goede wil te herkennen, of mensen van kwade wil te veroordelen. Morele gevoelens komen niet via de kunst tot stand. Ze zijn van nature aangeboren.

Sterker nog, het theater maakt wel aanspraak op poëtische gerechtigheid, maar dat stemt niet met de waarheid overeen. Een toneelopvoering die alleen goede personages beloont en slechte personages afstraft, zou weinig publiek trekken. Integendeel: het Franse theater van de voorbije eeuw zit barstensvol schurken en monsterlijke figuren.

Rousseaus vierde tegenargument stamt van Augustinus. Het theater beweegt de toeschouwers tot medeleven met de lotgevallen van de hoofdpersonages, maar dat is een vals medeleven. Met echte menselijkheid heeft het weinig te maken. Het bewijs: zelfs bloeddorstige tirannen

worden in het theater tot tranen bewogen. Nee, theater is in de grond (en Plato zou het daarmee eens zijn) een leugenachtige kunst. Het is niet omdat je medelijden voelt in de zaal, dat je daarbuiten plots een beter mens wordt. De toeschouwer maakt zich dus aan morele hypocrisie schuldig. We houden aan het theaterbezoek een goed gevoel over, terwijl we toch geen enkele goede daad hebben gesteld.

Het vijfde argument gaat de misogynie kant op. Met name in het Franse theater draait alles rond tederheid, hartstocht en liefde. Dat is best gerechtvaardigd vanuit het standpunt van de toneelschrijver, want dat maakt het stuk net boeiend. Maar de excessen van de liefde zijn gevaarlijk, en niet voor iedereen geschikt. Gezien de liefde het natuurlijke domein van de vrouw is, impliceert de toenemende populariteit van het toneel dat de samenleving vervrouwelijkt. ('Elke vrouw in Parijs verzamelt in haar appartement een harem van mannen die nog vrouwelijker zijn dan zijzelf.')

Nu gelooft Rousseau wel in het bestaan van deugdzame vrouwen, maar hij geeft toch te kennen dat ze zeldzaam zijn. Bovendien is het maar de vraag of een vervrouwelijking van het publieke discours man én vrouw ten goede komen. Van al die blootstelling aan de lotgevallen van de liefde wordt een samenleving week. Groot worden met het theater maakt van een jongen wel een toonbeeld van verfijnde manieren en galanterie, maar zou hij niet beter ravotten en vechten, om later een gehard man te worden?

De stem van de vrouw in het publieke debat wordt sterker via het toneel. Ook zorgt het toneel ervoor dat mannen en vrouwen vaker met elkaar omgaan. Dat is evenmin een goede zaak, vindt Rousseau. Hij bepleit een gescheiden omgang van de seksen, bijvoorbeeld in clubs en sociëteiten die exclusief mannelijk of vrouwelijk zijn.

Tot nu ging het vooral over de intrinsieke nadelen van het toneel. Maar er zijn ook belangrijke maatschappelijke consequenties verbonden aan de introductie ervan in een kleine stad als Genève. Rousseaus zesde argument tegen het theater somt die negatieve gevolgen in detail op: de arbeidstijd vermindert, de uitgaven stijgen, de belastingen gaan omhoog om het gezelschap te onderhouden... Kortom: zelfs al mocht de komst van een theater op zich een goede zaak zijn, dan weegt dat niet op tegen de secundaire effecten ervan op de samenleving.

Die zes argumenten betreffen de kern van de zaak – wat er in een schouwburg te zien valt – en de socio-economische gevolgen van zulk een etablissement. Maar daar komt nog een gewichtig zevende argument bij: de morele en sociale status van de toneelspeler. Gewichtig, omdat Rousseau hier de bestaande vooroordelen ten aanzien van acteurs kracht bijzet. En die waren niet min. Toneelspeler werd beschouwd als een ontierend beroep. Net als prostituees en zelfmoordenaars kregen ze geen kerkelijke begrafenis. Wilden ze huwen voor de kerk, dan moesten ze

hun beroep afzweren. Bovendien werden hun opvoeringen door de politieke autoriteiten in de gaten gehouden. Stukken werden door de censuur beoordeeld, en soms werd er drastisch ingegrepen. Het bekendste voorbeeld vond plaats in 1697, toen Lodewijk XIV de Comédie-Italienne sloot en de spelers wegstuurde.

Ook op dit punt breekt Rousseau met het Franse verlichtingsdenken, dat de toneelspeler een respectabel statuut wilde geven. Het talent van de acteur is niet meer of minder dan ‘de kunst om jezelf te vervalsen’, en daarmee zitten we weer helemaal terug bij Plato. De bestaande vooroordelen tegenover acteurs zijn niet fout, maar onderstrepen net de onnatuurlijke aard van hun beroep.

Rousseau baseert zich dus op eerdere filosofische tegenstanders van het theater, zoals Plato en Augustinus. (Als voorbereiding op het schrijven van zijn Brief maakte hij trouwens een samenvatting van alle fragmenten uit Plato’s werk die over het theater handelen.) Hij lijkt zich goed bewust van die verwantschap, en zet ze in de verf: ‘Wat! Plato bande Homerus uit zijn republiek, en wij zouden Molière verdragen in die van ons!’

Inhoudelijk is de *Brief aan d’Alembert* over het theater een uitdieping van de traditionele antitheatrale argumenten. Hoe zit het met de stijl? Die verleent het boek zijn volle ambiguïteit. Rousseau gooit al zijn retorische en filosofische talent – dat hij in de leerschool van de verlichting had ontwikkeld – in de strijd voor zijn conservatieve standpunten. Dat maakt ongetwijfeld de blijvende actualiteit van het boek uit. Ook vandaag worstelen we met de spanning tussen de erfenis van de verlichting, die via de rede onophoudelijke vooruitgang belooft – zowel technisch, wetenschappelijk als moreel – en anderzijds een onstuitbaar verlangen naar natuurlijkheid, eenvoud en een meer gevoelvolle levenswijze. De spanning tussen romantiek en verlichting is sinds Rousseau alleen urgenter geworden.

De taal van het fatsoen is in dit boek de sterkste uitdrukking van die spanning. Het mag dan inhoudelijk op dezelfde lijn zitten als eerdere veroordelingen van het theater (die vooral uit kerkelijke hoek kwamen), qua stijl is het veel gesofisticeerder dan zulke boeken. Rousseau gebruikt wel dezelfde woorden: talloze keren vallen woorden als eer, eerbaarheid, onderend, fatsoenlijk, zedigheid. Maar tegelijk speelt hij een vernuftig spel met die taal. Met name de uitdrukkingen *honnête* (eerlijk, fatsoenlijk, nobel, gecultiveerd) en *honnête homme* bezorgen de vertaler heel wat hoofdbreken. Afwisselend valt *honnête homme* te vertalen als: edelman (de meest strikte betekenis: een gecultiveerde hoveling), maar ook als: een écht nobele of edele man (bewust in tegenstelling geplaatst tot de letterlijke edelman, die vaak een dubbele tong heeft), of algemener als een eerlijk mens, of specifiek in de liefde als een zedige, fatsoenlijke minnaar...

Rousseau bespeelt het jargon van zijn tijd met de kundigheid van een musicus, en zeker niet als een puriteinse zeloot. Het effect is dat zelfs de meest oneigentijdse passages van het boek, zoals de misogynie uitlatingen over toneelspeelsters (en eigenlijk over alle vrouwen), vandaag nog steeds een zekere aantrekking hebben. Ze sporen namelijk met ongerustheden over gender en de omgang tussen de seksen die opnieuw springlevend zijn. De mooie maar nogal naïeve passage over het verloren gaan van jongensachtige streken ('Wij waren ruwer in onze tijd') klinkt als een verrassend oude echo van debatten over verloren (?) mannelijkheid van vandaag.

De taal van het fatsoen mag niet verhullen dat het boek nog een andere, meer prangende actualiteit bezit. Op de achtergrond, als het ware, van de strenge veroordeling die over het theater wordt uitgesproken, speelt zich een filosofische gebeurtenis van formaat af. Het gebeurt met name in de prachtige passage over het publieke feest, die begint met de vraag: 'Moet er dan geen enkele vorm van theater zijn in een republiek?' Als tegenhanger van het beschavingsfenomeen theater, zoals het zich sinds 1600 in Europa heeft ontwikkeld, plaatst hij een andere vorm van theatraliteit. Dat is het publieke feest. Rousseau is daarmee de eerste filosoof die de sociale gebeurtenis als een kunstwerk heeft beschouwd.

Concreet verwijst hij naar groots opgezette parades, militaire competities en sportwedstrijden. Maar eigenlijk is het loutere bijeenkomen van de stad al voldoende. Hier wordt de gemeenschap het spektakel van zichzelf, voor zichzelf. 'Plant in het midden van een plein een paal bekranst met bloemen, verzamel daar het volk, en u hebt al een feest. Beter nog: geef het publiek zichzelf als schouwspel; maak ze zelf tot spelers.'

Rousseau mag zich meer dan 250 pagina's lang als een van de hevigste tegenstanders van het theater geuit hebben, wat hij hier schrijft zal een enorme invloed uitoefenen op de moderne kunst én de moderne politiek. Want feitelijk is het niets minder dan een programma voor de talrijke 'politieke feesten' die de negentiende tot en met de eenentwintigste eeuw zullen bepalen. Denk aan de kroningsfeesten voor tsaren en koningen uit de Victoriaanse tijd, of aan de massabijeenkomsten in totalitaire regimes, of aan protesthappenings en demonstraties na de Tweede Wereldoorlog.

Had Rousseau nog enkele decennia langer geleefd, dan kon hij de eerste realisaties van zijn programma al bijwonen. Maar mogelijk waren ze niet helemaal naar zijn smaak geweest. Het ging met name om een vorm van spektakel, die expliciet als liturgie bedoeld was. Een aantal leiders van de Franse Revolutie had het ideaal van de maakbare samenleving namelijk ook naar de religie uitgebreid. Dat leidde tijdens de woelige jaren 1790 van de Eerste Republiek tot de stichting van een zuiver rationele godsdienst: de *Culte de l'Être Suprême* of cultus van het opperwezen.

Het idee kwam vooral van de revolutionair Maximilien Robespierre,

die een 'natuurgodsdienst' zag als het ideale middel om de cohesie van de burgers te bevorderen (nu het centrale punt van hun politieke aanbidding, de koning, was weggevallen). De beleving van deze godsdienst moest vooral gebeuren via het vieren en eren van de burgerdeugden, zoals vriendschap, broederschap, jeugd en geluk.

Robespierre had ook een hele liturgie rond dit opperwezen uitgedacht. Grote volksfeesten waren een cruciaal deel. Het klonk haast als een letterlijke echo van Rousseau, wanneer hij in 1794 tijdens een toespraak zei: 'De mens is het meest grootse dat er in de natuur te vinden is; en de meest magnifieke vertoning ter wereld is die van een groots volk dat samenkomt.'

Wat hij daarmee concreet bedoelde, kwam aan het licht op 8 juni van datzelfde jaar. Toen vond het *Fête de l'Être Suprême* plaats. Het was een massahappening om de cultus in te wijden, met Robespierre als opperpriester. As vormgever en regisseur was de schilder Jacques-Louis David aan het werk gezet. In de Tuileries was speciaal voor het gebeuren een amfitheater opgetrokken. 's Ochtends vroeg luidden de klokken van alle Parijse kerken. Kanonvuur en trommels weerklonken. Een enorm publiek werd door honderden acteurs en actrices naar hun plaats begeleid. Na ceremoniemeester Robespierre, gekleed in een extravagant kostuum met driekleurige pluimen, maakten ook de leden van de Convention hun intrede. Iedereen zong mee de hymne van de nieuwe god, en daarna werd een kartonnen beeld (dat het atheïsme voorstelde) door Robespierre in brand gestoken. Daaronder kwam een stralend wit plaasteren beeld tevoorschijn, dat de Wijsheid moest verbeelden.

Het Feest van het Opperwezen is modern politiek theater in zijn vroegste en meest heldere vorm. Het toont hoe het verlichtingsrationisme helemaal kan doorslaan naar een totale instrumentalisering van kunst en religie. De sociale orde in al haar geledingen wordt niets meer dan een raderwerk, waar de revolutionaire leider als een technicus aansleutelt. En hoe kritisch Rousseau ook stond tegenover het technologische denken, voor net dit aspect van een doorgeslagen verlichting had hij in zijn *Brief aan d'Alembert* de blauwdruk geleverd.

Vertaling Thomas Crombez

Publicatie Oktober 2017

ISBN 9789082571233

Omvang 208 p.

Formaat 200 × 135 mm

Distributie EPO (België) | CB (Nederland)

WWW.LETTERWERK.BE