

ROUSSEAU

Jean-Jacques Rousseau, *Brief aan d'Alembert over het theater (Lettre à d'Alembert sur les spectacles, 1758)*, vertaald en geannoteerd door Thomas Crombez. Borgerhout, Uitgeverij Letterwerk/EPO, 2017, 256 p., ISBN 9789082571233, 20€

Jean-Jacques Rousseau, de meest eigenzinnige van de Franse filosofen uit de 18de eeuw, omhelsde de verlichting, maar verguisde haar ook. Hoe kan men anders oordelen na het lezen van zijn *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*? Deze merkwaardige tekst, voor het eerst gepubliceerd in 1758, is thans beschikbaar in een vlotte en prettig leesbare Nederlandse vertaling van Thomas Crombez. De aanleiding voor Rousseau om een brief aan d'Alembert te schrijven lag in een artikel over de stad Genève dat deze laatste in 1757 schreef voor de beroemde *Encyclopedie* en waarin hij een pleidooi hield voor de oprichting van een theater in de protestantse stadsstaat. d'Alembert oppert in dit artikel dat het streng protestantse bestuur van Genève, dat ondermeer een verbod op muziek en theater sinds jaar en dag huldigde, best kon meegaan met de verlichte tijdsgeest: de bouw van een theater in de stad zou de zeden en gevoelens van de burgers verfijnen en zo een bijdrage leveren aan een emancipatie uit bijgeloof en een wat bekrompen religiositeit. Niet de predikanten en theologen dienden de geesten van de burgers te vormen, maar de filosofen en de verlichte schrijvers. Theater kon een beschavingsinstrument zijn, zo vond d'Alembert, een visie ingefluisterd door Voltaire, die op zijn landgoed *Les Délices*, overigens gelegen op Geneefs grondgebied, al zijn eigen toneelstukken liet opvoeren, tot groot vermaak van de inwoners van Genève.

Rousseau, geboren in Genève in 1712, voelt zich aangesproken om te reageren op het verlichte pleidooi ten gunste van kunst en theater. Hoewel hij zelf in 1752 een opera schreef, *Le devin du village*, die niemand minder dan Lodewijk XV erg kon smaken, neemt hij de verdediging van het theaterverbod en de religieus geïnspireerde levenswijze in zijn geboortestad op. Kunst en wetenschap zijn voor Rousseau, zo bleek reeds in zijn eerste *Discours sur les sciences et les arts* (1750), niet noodzakelijk compatibel met deugdzaamheid, wel integendeel. En niets is belangrijker dan de deugd, aldus Rousseau, wiens droom van een egalitaire, harmonische samenleving door heel zijn oeuvre een ongewoon moraliserend uitzicht heeft: het oude Sparta, met zijn cultus van eer en zelfopofferende vaderlandsliefde, niet het wufte verlichte Parijs van de 18de eeuw symboliseert Rousseaus morele utopie. En theater, zo meent de auteur, die zich altijd is blijven identificeren als *citoyen de Genève*, vormt een bedreiging voor dit ideaal.

Zoals Thomas Crombez in het verhelderende nawoord opmerkt, sluit Rousseau zich met zijn anti-theaterbetoog aan bij een traditie die teruggaat op Plato en Augustinus. Voor Rousseau, zoals voor Plato, is theater in wezen vermaak, bedoeld te behagen en prettige gevoelens op te wekken, door middel van een schijnwereld: het is dus bij uitstek een kunstvorm die illusies schept en verstrooiing geeft, niet een kunstvorm die de mens het pad toont van de authentieke deugdzaamheid. Theater stimuleert bovendien de interesse in de meest duistere menselijke passies en creëert een vals soort medelijden: ook de tiran, zo hekelde Augustinus al, kan tot tranen toe bewogen zijn. Bovendien versterkt het theater de bewondering voor een type van mensen, de acteurs, die veelal schitteren in zedeloosheid en verwijfdheid. Rousseau ziet de vrouwen van Genève liever plichtsgetrouwe echtgenotes en moeders blijven, veeleer dan te verworden tot Parijse dames, die salon houden en een harem van verwijfde minnaars rond zich verzamelen.

Veelzeggend begint Rousseau zijn brief met de verdediging van de volgens hem oprechte gehechtheid van de Geneefse burgers aan hun religie. Hij betwist de suggestie van d'Alembert dat de Geneefse geestelijken eigenlijk onderhuids *socinianen* zijn, aanhangers van een soort rationeel godsgeloof dat nog weinig van doen heeft met het authentiek christelijk geloof. Rousseau hekelt de “furieuze bekeringsijver van de ongelovigen” en bepleit de eenvoud van het geloof en een oprecht religieuze levenswijze: die worden net door een bekering tot de schijnwereld van theater en zogenaamde rationele vooruitgang verstoord.

Het grootste deel van Rousseaus brief vormt vervolgens een in schitterend proza verwoorde opsomming van alle bezwaren die tegen het theater kunnen worden ingebracht. *En passant* steekt Rousseau de draak met de zogenaamde morele lessen die de toneelstukken van tijdgenoten zouden bevatten (vooral de stukken van Voltaire), betwijfelt hij de juistheid van Aristoteles' *katharsistheorie*, en verdedigt hij zijn visie op de natuurlijke moraliteit van het hart, die net in een cultuur van zogenaamde verfijnde zeden en schijnmedelijden geheel dreigt uit te doven. Een beetje geforceerd klinkt het dat weliswaar de adaptatie van de oude Griekse tragedies, zoals *Phèdre* van Racine of *Oedipe* van Corneille of Voltaire, ons gepast herinneren aan de duistere krachten die de menselijke natuur beheersen en aan de gruwelijkheden waartoe de mens in staat is. Tegelijk zijn deze stukken echter gevaarlijk “omdat ze de ogen van de mens laten wennen aan verschrikkingen die hij niet hoeft te kennen, en aan wandaden die hij niet voor mogelijk mag houden” (46). Welwillend klinkt het oordeel over Molière, die met name met *Le Misanthrope* dan toch enige lessen van rechtschapenheid en morele vermaning lijkt mee te geven. Maar dat doet in Rousseaus ogen niets af aan het feit dat de opvolgers van de grote komedieschrijver niets van zijn “genie en rechtschapenheid” hebben maar wel gretig zijn belangstelling voor “het vleien van losbandige jongeren en zedeloze vrouwen” overnamen (63).

De protestantse geestelijken van Genève waren blij met dit subtiële schotschrift ten gunste van hun theaterverbod. Het betoog van Rousseau bevat ondermeer de schets van een eenvoudige boerengemeenschap op een berg, geïnspireerd door zijn jeugdige ervaring van het Zwitserse boerenleven, dat door de bouw van een theater alleen maar grondig zou verstoord worden. Het leven op maat van nuttige arbeid en deugdzaam zorg voor het gezin zou immers plaats maken voor een soort onrustige ijdelheid: “de echtgenotes van de Bergbewoners zullen in de eerste plaats naar het toneel gaan om te kijken, maar ook om bekeken te worden” (87). Een theater zou bovendien een nieuw soort nijverheid en drang naar luxe doen ontstaan en vreemde lui aantrekken (in de eerste plaats acteurs) die het idyllische leven van de bergbewoners en hun religieuze deemoed zouden verstoren. Oprechte en authentieke liefde tussen man en vrouw zouden plaats maken voor de onrust van wisselende liefdes en grillige passies, zozeer bezongen in het theater.

Opmerkelijk genoeg beweegt het betoog van Rousseau doorheen de brief gaandeweg echter in de richting van een pleidooi voor een specifiek soort spektakel en collectieve viering dat net in de plaats moet komen van het bestaande theater. Immers, geen vraag is belangrijker dan de volgende: “Hoe kan de overheid vat krijgen op de moraal?” (91). Rousseau herinnert in die zin aan de oorspronkelijke betekenis van het Griekse theater, dat een uitzondering vormt op de kritieken die hij net gaf: hier stond de kunst in het teken van het “nationale erfgoed” (105), zeg maar een religieuze moraal die net tot morele lering en versterking van de samenleving bijdroeg. Rousseau merkt in die zin ondermeer op: “Deze grootse taferelen instrueerden zonder ophouden dit volk, dat niet anders kon dan respect opbrengen voor het middel waarmee dat onderwijs gebeurde” (p. 106). En verder: “Lange tijd werd de tragedie alleen maar vertolkt door mannen, waardoor in hun theaters niet de schandalige vermenging van mannen en vrouwen voorkwam, die onze theaters een leerschool van onzedigheid maken” (106).

Rousseau lijkt er zich van bewust dat de heropleving van deze sterk religieus ingebedde tragedies, als steun voor de collectieve moraal, een anachronisme zou zijn. Maar hoe kan dan de collectieve opvoeding van de zeden wèl aangescherpt worden? Welk soort spektakel zou deze rol kunnen vervullen? Rousseaus antwoord is even eenvoudig als twijfelachtig. De brief aan d’Alembert eindigt met de paradoxale uitroep: “Wat! Moet er dan geen enkele vorm van theater zijn in een republiek? Integendeel, het moeten er veel zijn” (p. 168). Wat Rousseau voor ogen heeft zijn de feesten uit zijn jeugd, waar de hele bevolking op het dorpsplein verzamelt en door dans en samenzang zich verenigd weet. Rousseau lijkt het plots onbelangrijk te vinden dat deze feesten natuurlijk vaak refereren aan een religieuze traditie en historisch gegroeide gewoontes: “Wat is eigenlijk het onderwerp van deze vertoningen? Wat wordt er opgevoerd? Niets zo u wil. Samen met de vrijheid heerst ook het welbevinden, overal waar welvaart is. 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” (169).

Hier spreekt plots weer de verlichtingsfilosoof Rousseau, die meent dat het politiek ideaal van vrijheid, gelijkheid en broederlijkheid toch versterking behoeft van een nuttig soort theater en spektakel. Maar het is een theater dat ontdaan is van elke religieuze connotatie in de traditionele zin van het woord, ontdaan ook van elke ambiguïteit betreffende de menselijke natuur, van elke singulariteit en weerbarstigheid. Zoals Thomas Crombez in zijn nawoord mooi aangeeft, lezen we hier een verrassend modern pleidooi voor een bepaald type van politiek theater en seculiere ritualiteit, dat precies met de Franse Revolutie tot ontwikkeling zou komen. Niet toevallig ontwikkelde zich in de Franse revolutie een cultus van het Opperwezen, die in feite op krampachtige wijze poogde vorm te geven aan Rousseaus pleidooi in *Du contrat social* ten gunste van een soort civiele religiositeit (de zogenaamde *religion civile*). De geschiedenis heeft ons sindsdien kennis doen maken met een aantal uitlopers daarvan, ondermeer de fascinerende en tegelijk deprimerende parades in totalitaire regimes, maar ook de protestmarsen en soms feestelijk ingeklede betogingen in moderne democratieën.

Men stelt zich na het lezen van de kleurrijke brief aan d’Alembert toch de vraag of Rousseau wel onverdeeld gelukkig zou zijn geweest met dit soort collectieve feesten. Zijn zij werkelijk altijd uitdrukking van een eenvoud van het hart en een spontane natuurlijke moraliteit, voorbij elke zweem van ijdelheid en vervreemding waartoe volgens Rousseau het theater van de moderniteit toch onvermijdelijk aanleiding geeft? Misschien had Rousseau een onderscheid moeten maken tussen twee vormen van vervreemding, waartoe het theater en alle vormen van spektakel onvermijdelijk kunnen leiden: enerzijds een vervreemding die het individu effectief de speelbal maakt van gevaarlijke collectieve emoties of een vlucht voor de realiteit, anderzijds een vervreemding die net door de kracht van het theater en de identificatie met een imaginaire wereld tot een versterkt realiteitsbesef leidt en zo, indirect, tot moreel inzicht. Maar dit brengt ons natuurlijk terug naar de *katharsistheorie* van Aristoteles en de vraag wat echte kunst en waarachtig theater onderscheidt van kitsch en goedkoop gemoraliseer. Op onnavolgbare en soms provocerende wijze roept Rousseau in zijn brief aan d’Alembert die vraag in herinnering.

Willem LEMMENS (Antwerpen)