

Wooster & Globe

De Amerikaanse Wooster Group en de Europese Toneelgroep Globe zetten eind vorig seizoen samen *North Atlantic* op, “om zoveel mogelijk van elkaar te leren en zodoende beide gezelschappen een nieuwe impuls te geven”.

Een ongewoon maar evident bevruchtend initiatief waarvan de betekenis echter veel verder reikt dan een directe “nuttigheidsoperatie”.

Marianne Van Kerkhoven zag de voorstelling en sprak met regisseur Elizabeth LeCompte en met Gerardjan Rijnders, artistiek leider van Globe. Dirkje Houtman portretteert laatstgenoemde toneelgroep

North Atlantic: de clichés en hun negatie

North Atlantic (weer eens krijgt dit Wooster-geïnspireerde stuk de naam van een plaats) speelt zich af op een schip, dat zich op 13 mijl van de Nederlandse kust bevindt. Het is bevolkt met geallieerde strijdkrachten: mannen en vrouwen, acteurs en actrices, zowel van Globe als van de Woostergroup, die Amerikaans spreken; dat kon gewoon niet anders. Wat de opdracht van deze militairen is blijft duister en geheim; wel maken we naast het dagelijks bedrijf (één dag lang) van deze gesloten gemeenschap de ondervraging mee van Franse, Duitse en Nederlandse gevangenen, plus een liefdesgeschiedenis, plus een drama waarbij de held Ned gedood wordt. Het dagelijkse werk (de openingsscène is de eerste aanvaardbare werkscène die ik ooit op het theater zag) heeft iets te maken met het beluisteren (afluisteren?) en het registreren van banden. Het decor is een vervaarlijk hoog staketsel met vooraan een lange smalle strook tafel waarop de recorders en micro's zijn aangebracht. Een heel stuk lager ligt een even lange loopbrug, vanwaar men nog eens naar beneden kan springen in een 'gracht'. Op bepaalde momenten begint het plateau van het staketsel achteraan omhoog te hellen; het blijft soms in een zeer steile inclinatie stilstaan. Een dreigend en reëel gevaarlijk decor. Een zwevende landingsbaan.

Het vage eerste uitgangspunt voor de voorstelling was de Amerikaanse filmmusical *South Pacific*.

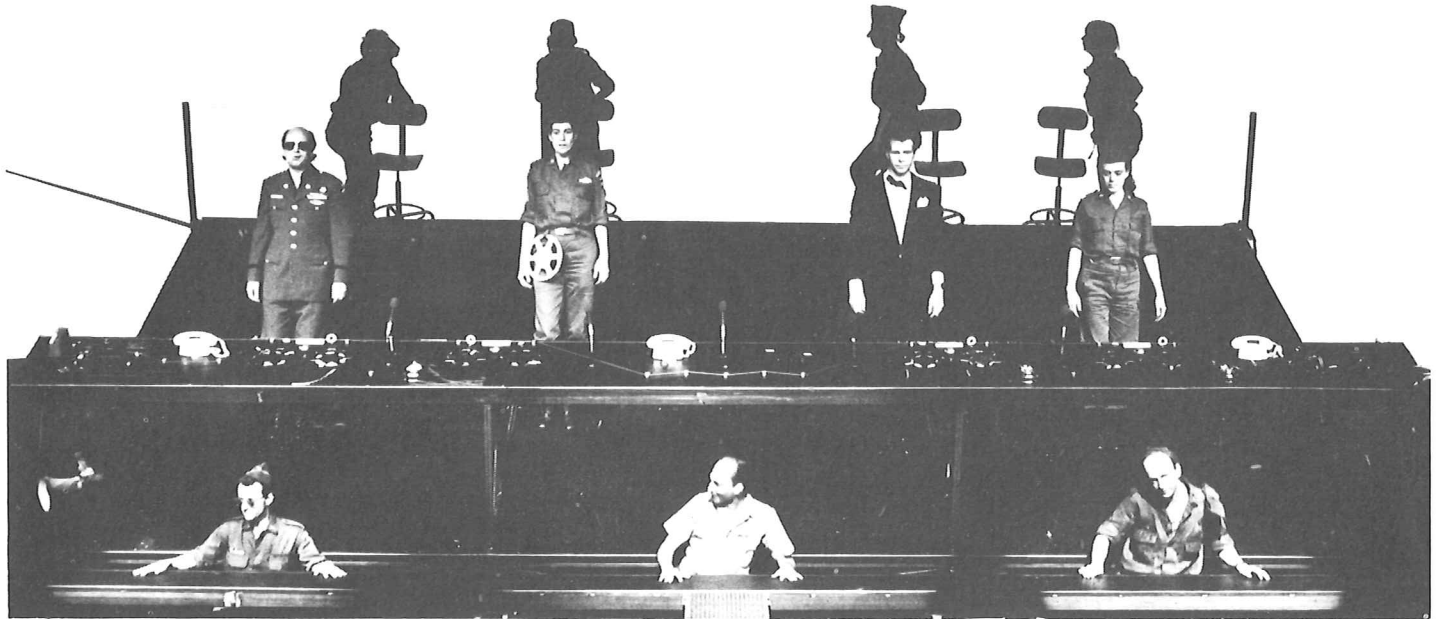
Europa/Amerika

De betekenis van *North Atlantic* speelt zich af op drie niveaus: het eerste is dat van het culturele complex. De culturele relatie tussen Amerika en Europa is geladen met frustraties. De Amerikaan gaat gebukt onder de afwezigheid van een cultureel erfgoed; zijn geschiedenis is aan de Oostkust 200, in het Westen 100 jaar oud; de cultuur van Europa is voor hem 'the real thing'. De Europeaan van zijn kant kijkt uit en op naar de Amerikaanse culturele produktie in kwantiteit en in kwaliteit, vooral dan wat film en de 'afgeleide' (?) televisie betreft. Niet toevallig ontstond film als medium op het consolideringsmoment van de Amerikaanse staat. Het voordeel dat de Amerikaanse kunstenaar echter uit deze 'onvolwassenheid' van zijn cultureel bewustzijn put, is dat hij weinig last heeft van de loodzware druk die een culturele traditie kan betekenen: er zijn nog nauwelijks kunstwerken of hun makers heilig en onaantastbaar verklaard in de USA. Maar ook de Europese houding is dubbelzinnig: het verslinden van de VS-cultuurproduktie gaat gepaard met een

wantrouwen en een verwijt van cultuurimperialisme (nà het militaire imperialisme). In haar *Brandende Kwestie* over o.m. Dallas heeft Ethel Portnoy erop gewezen dat dit zogenaamde cultuurimperialisme met een flinke korrel zout genomen dient te worden: “Wat we de Amerikaanse cultuur noemen is niets anders dan de cultuur van de geïndustrialiseerde wereld” (1). Alleen hebben de Amerikanen de cultuur beter aangepakt dan de Europeanen, d.w.z. als elke business, met vakmanschap en efficiëntie.

Al deze culturele lagen en gevoeligheden zijn aanwezig in *North Atlantic* en beheersen de fusie van de twee stijlen van deze twee zo diverse toneelgroepen. Het best komt dit wellicht tot uiting in dat fragment uit scène 7, dat de naam *Dutch Entertainment* meekreeg: in zeer snel tempo spelen de vrouwen — ook de Amerikaanse — in het Nederlands een scène uit *Op Hoop van Zegen* van Heyermans: de zaal lacht; de herkenning doet haar werk en toch is dit precies door de inwerking van de Amerikaanse aanwezigheid geen parodie op het tragisch naturalisme; integendeel, Heyermans krijgt erdoor een ongekende en opnieuw boeiende dimensie; hij overleeft de vuurproef om op een niet-traditiegebonden wijze gespeeld te worden.

De introductie van Heyermans is een citaat en zo zijn er meer in *North Atlantic* (Schubert, *South Pacific*...). Ook het vroegere werk van de Woostergroup krioelt van citaten of vertrekt gewoon van één groot citaat (Eliot, O'Neill, Wilder, Miller). Dit zonder scrupules citeren, duidt eveneens de relatie van de Amerikaan



North Atlantic (Globe/Wooster) — Foto Patrick Meis

t.o.v. zijn en het Europese culturele erfgoed. Maar de Woostergroup duwt de relativering en de nonchalance zover dat ze ook met gulle hand uit de zogenaamde 'low' of toch als minderwaardig beschouwde culturele vormen citeert: blackface-comedy, vaudeville, TV-serie, en ook musical en muzikale film.

De musical/ het melodrama

"The approach is always indicated by the material," zegt Liz LeCompte (2) en zelfs al werd het oorspronkelijke idee om *South Pacific* te gaan spelen zeer snel verworpen, toch blijft dit materiaal zijn stempel, op de voorstelling drukken: *North Atlantic* ontleent vele elementen aan de musical, de muzikale film, het melodrama.

Het melodrama werd vanuit Europa in de VS geïmporteerd en kwam in het midden van de 20ste eeuw herkneden vnl. in de vorm van film- en TV-melodrama opnieuw naar Europa. Letterlijk is een melodrama een verhaal waarbij de muzikale nummers dienen om de in gesproken vorm niet geuite of niet te uiten emoties, hun ontlading te laten vinden; de muzikale nummers fungeren niet zo in *North Atlantic*. Ze worden als afgescheiden entiteiten apart door enkele personages voor een micro-gezongen. Paradoxaal genoeg wordt die functie van emotionele ontlading het meest duidelijk bij het muzikale 'nummer' dat helemaal niks met musical te maken heeft, nl. wanneer de priester (Gerardjan Rijnders) het *Ave Maria* van Schubert zingt. En er

zijn meer kenmerken van het melodrama in *North Atlantic* terug te vinden: het primeren van de geografie (cfr. het decor) over het verhaal, het direct visuele en allesbehalve contemplatieve van het gebeurtenisverloop, de snelheid waarmee beelden elkaar opvolgen, het dubieuze (happy??) einde, de manier waarop de dans geïntroduceerd wordt, enz. Het melodrama wordt hier "serieus genomen" (3) en niet geparodieerd. Ironie is er wel, maar daar de speelstijl elk naturalisme van de kaart veegt, krijgt het melodrama hier iets zeer neutraals: het heeft haast 'geen vorm' meer. Als aan het einde de held Ned wordt neergeschoten en als het ware op de scène moet sterven, wisselt hij op de lange loopbrug een blik met Anne, zijn lief, en gaat dan af. Dat is alles wat er van een verscheurende dramatische sterfscène overblijft. Een blik. Een blik die weliswaar intensief is, maar kort en die nergens geladen wordt met een uitgesproken gevoel zoals pijn, medelijden, spijt. Melodrama maar zonder de parodie, zonder de overdrijving van de gebruikte clichés, zonder de ernst ook van de tragedie; weer eens: die gewilde dubbelzinnigheid van Liz LeCompte.

'Op geen enkele manier levenden of doden'

"De personages in dit stuk stellen op geen enkele manier de levenden of doden voor," zo formuleren Globe/Wooster het zelf in de programmabrochure en natuurlijk is dat waar. *North Atlantic* stelt een gesloten gemeenschap voor, waarin de vrou-

wen, ondanks het feit dat ze méér dan de mannen een groep vormen, toch ook méér geïndividualiseerd zijn; de mannen ontlenuen hun individualisering eerder aan de militaire hiërarchie. De personages verwijzen nergens naar mensen die leven of geleefd hebben omdat ze in feite elke realiteit tegenspreken. Als personages vormen ze één geheel zonder controversen; moreel zijn ze neutraal; ze ondergaan geen evolutie of 'Bildung' doorheen het stuk; ook het onderscheid tussen de 'goeden' en de 'slechten' is geheel vervaagd. Het gedrag van de personages is rechtstreeks verbonden met het spel-met-clichés van de musical en met de negatie van deze clichés. Bijvoorbeeld: het moment van het verliefd worden van Anne (de Amerikaanse Kate Valk) en Ned (de Nederlander Theo De Groot) (een ironische culturele fusie in het heldenpaar) is nauwelijks merkbaar. Je leest het in de korte inhoud. Op een gelijkaardig moment in *South Pacific* spelen de violen het met onbestemd verlangen geladen leidmotief en kleurt de tropische lucht boven de hoofden van de geliefden roze en paars. Vanachter glas bekeken weet je in *North Atlantic* eigenlijk niet wie met wie te maken heeft. Het verliefd worden is ontdaan van elke laag van herkenning die we zouden kunnen aanvoeren via patronen uit onze culturele kennis of onze levenskennis; er is 'geen' vorm meer, géén verwijzing naar levenden of doden. En toch geeft deze niet-vorm de juiste relatie tussen de personages weer. In de ruimte van het schip is geen intimiteit mogelijk: er is geen enkel ingesloten hoekje, de vloer beweegt en zelfs de stoelen (de enige

meubelstukken) staan op wieltjes. De enige innerlijkheid die hier mogelijk blijft is die van het geweld dat zich op schaarse momenten (Roscoe die Ned neerschiet) rechtstreeks uit, maar dat meestal in andere vormen (cfr. de dans en de songs) en vooral in het taalgebruik naar buiten komt.

Geen naturalisme, geen autobiografische constructie (4), geen symbolisme en ook geen opbouw via de clichés van een bestaand genre: gewoon acteurs die zich zelf zijn en een rol spelen zonder verwijzing naar een reële of culturele voorkennis. Het verhaal, de tijd, de psychologie zijn niet belangrijk in *North Atlantic*; de ruimte, het geweld en de acteurs wél. Wat Liz LeComptes regie zo krachtig maakt is dat zij erin geslaagd is zoveel (ook culturele) gewoonten, vooroordelen, waanbeelden, manieren, plooi-

en, clichés, kortom zoveel zekerheden te doen vergeten.

North Atlantic maakt ons heel nieuwsgierig naar het verdere werk van de Woostergroup.

North Atlantic maakt ons heel nieuwsgierig naar het verdere werk van Globe.

Marianne Van Kerkhoven

(1) Ethel Portnoy, *De Brandende Kwestie. Tramlijn Begeerte*, Vrij Nederland, 28 mei 1983, p. 7-8.

(2) Liz LeCompte in *The Drama Review*, Vol. 25, nr. 3, Fall 1981, p. 23.

(3) Cfr. de tekst van Norbert Jochum in *Versus*, 0/1982, *Het melodrama en Douglas Sirk*, p. 37.

(4) Tenzij misschien Ron Vawter, die voor zijn rol van Roscoe kon putten uit eigen ervaringen als Special Forces Recruiting Officer.

NORTH ATLANTIC
 auteur: Jim Strahs; groep:
 Globe/The Wooster Group;
 decor: Jim Clayburgh; kos-
 tuums: Paul Gallis; drama-
 turgie: Rob Klinkenberg;
 regie: Elizabeth LeCompte;
 spelers: Nettie Blanken, Wim
 van der Grijn, Theo de
 Groot, Kees Hulst, Nora
 Kretz, Diaan Lensink, Babette
 Mulder, Nancy Reilly, Gerard-
 jan Rijnders, Michael Stumm,
 Kate Valk, Ron Vawter.

North Atlantic
 (Globe/Wooster) —
 Foto Patrick Meis



Liz LeCompte: Dat nog steeds vastzitten aan het naturalisme is een schande voor het theater.

We spraken lang met Elizabeth LeCompte over de toekomst en het verleden van de Woostergroup, over de Amerikaanse en de Europese cultuur, over *Route 1 & 9*, over het werkproces, het autobiografische, het politieke in hun werk... Ziehier een keuze uit haar antwoorden; flarden uit een gesprek opgenomen voor de Videokrant van Kaaitheater 83. We schrijven 27 april 1983: de repetities (samen met Globe) voor wat *North Atlantic* zal worden zijn net begonnen; wij van onze kant hebben zo pas *Route 1 & 9* gezien.

Over 'the last act' en wat erna komt

Route 1 & 9 draagt als ondertitel *the last act*, t.w. 1. het laatste bedrijf van *Our Town* van Thornton Wilder, waarmee in het stuk gespeeld wordt; 2. de laatste (seksuele) daad, nl. deslot-pornofilm in het stuk en 3. omdat de Woostergroup financieel, artistiek en wat publiek betreft zo marginaal werkt dat elk stuk wel eens het laatste zou kunnen zijn. "Ik ben telkens weer verbaasd wanneer er na een stuk nog

een komt. Dit project leek mij zeer finaal."

The last act dus, maar ook: omdat de drie nieuwe stukken gepland voor het volgende seizoen toch wel afgescheiden zijn van de vijf vorige (de trilogie *Three Places in Rhode Island*, *Point Judith* en *Route 1 & 9*). "*Route 1 & 9* is het einde van het werk op een bepaalde visuele manier. Denk bijvoorbeeld aan het huisje dat in de trilogie voorkomt en ook in *Point Judith* en waarvan in *Route 1 & 9* nog een skelet overblijft. Het werk van het komende seizoen heeft een nieuw visueel vertrekpunt."

"Ik weet niet wat de betekenis van dat huisje was. Ik gebruikte het enkel als een structureel element: ik kon erin spelen met formele en visuele metaforen. Doorheen de dingen die ik erin legde werd het ook een soort van model van hoe ik een theaterstuk opbouw. Meestal heb ik vooraf alleen een sterk visueel beeld, maar nu, voor de komende projecten, zijn er gelijktijdig twee vertrekpunten: een beeld,

een verhoogd platform op palen, en een tekst, *Heksenjacht* van Arthur Miller."

Over citaten en wat eruit voortkomt

Miller voor het komende project, Thornton Wilder in 'Route 1&9', O'Neill in 'Point Judith', T.S. Eliot in 'Nyatt School'... Is er dan de nood om met een deel van de Amerikaanse — en Angelsaksische — cultuur te spelen?

"We werken met alle mogelijke teksten, maar ook met theater'resten', die de mensen kennen, die ze gezien hebben. Dat heeft waarschijnlijk ook te maken met het feit dat je met theater bezig bent: als ik met film bezig zou zijn, zou ik films citeren."

"Het werkproces zelf beschrijven is moeilijk. Het is telkens anders; een 'methode' die nu wel weerkeert is dat we gelijktijdig op verschillende ideeën werken, maar niet tegelijkertijd: bij *Route 1&9* bijvoorbeeld werkten we de ene dag op de Black-Face-comedy, de tweede dag op *Our Town* en de derde op de sequens waar de blinden het huisje opbouwen. We denken er niet aan hoe die dingen in mekaar zullen passen: we houden ze zo lang mogelijk gescheiden. Het is zo iets als drie verschillende sporen volgen en aan het einde komen de sporen samen. Dat samenbrengen doe ik muzikaal, intuïtief en niet met de betekenis als leidraad. Die betekenis blijft in mij aanwezig als een soort sub-tekst, die ik echter nooit aan de oppervlakte laat komen. Ik ben dikwijls zeer verrast over het resultaat en ik denk dat ik daarom blij doorwerken: zo lang ik die verbazing in mezelf kan behouden. Het is zeer opwindend, maar ook zeer gevaarlijk. Je neemt zeer veel risico's. En soms vraag ik me af of het niet kinderachtig is."

Over naturalisme

"Ik ben niet geïnteresseerd in naturalistisch theater of in het personage op zich. In mijn stukken kan je geen emotioneel of psychologisch personage volgen, maar wel een emotionele, psychologische idee. De mensen zijn gewoon zo'n idee te verbinden met een personage en wanneer ze dat — zoals in mijn stukken — niet kunnen, dan vinden ze zo'n voorstelling gefragmenteerd, niet universeel, te specifiek. Bij de Woostergroup zijn het de performers zelf die de dragers zijn van de idee en niet de personages die ze spelen, noch de accessoires waarmee ze werken. Naturalisme is zo eng; het is een enkele smalle strook uit de theatergeschiedenis en ik wil me niet zo opgesloten voelen. Ik wil het naturalisme wel gebruiken in mijn stukken, maar in

een veel breder kader, omdat er zo veel méér is. Dat nog steeds vastzitten aan het naturalisme is een schande voor het theater. Film doet het zoveel beter. Indien we ons daar niet van bewust worden, zal er niet veel theater — serieus theater dan — overblijven."

Over cultuur

"Het is waar, wij Amerikanen hebben een probleem met cultuur. Ergens geloven wij nog steeds dat de Europese cultuur DE cultuur is. En toch is Amerika werkelijk verantwoordelijk voor heel grote muziek; dat beginnen we ons nu pas te realiseren. En in het theater zijn we verantwoordelijk voor de musical, een prachtig ding dat cultureel nog steeds als 'low' wordt beschouwd. Kijk naar *Route 1&9*, die vorm van vaudeville die we daarin gebruiken, ook nog zo iets unieks Amerikaans; en dat wordt verworpen ten voordele van dat soort pseudo-europees naturalisme. Wij zijn nog altijd op zoek naar een Amerikaanse Tsjechov, een Amerikaanse Ibsen. Wij plaatsen mensen op een voetstuk zoals O'Neill die een heel middelmatige schrijver was, en Miller en deze mensen zijn onze culturele helden in plaats van de mensen van de vaudeville, de Amerikaanse musical en de film. In de film wordt dat soort genres al minder 'low' gequoteerd, maar niet in het theater."

Over racisme

"Met *Route 1&9* hebben wij geraakt aan iets dat taboe is voor iedereen in Amerika, iets dat een deel is van onze geschiedenis. Het gebruik van die blackface-comedy in het stuk werd als denigrerend beschouwd om zijn humor, zijn expliciete seksuele verwijzingen, zijn scatologie. Indien we het getoond hadden met openlijke afkeuring, indien we gezegd hadden: 'dit is iets verschrikkelijk lelijks en we willen dat dit nooit meer gebeurt', dan zou men het aanvaard hebben. Maar dat kon ik niet doen, omdat ik het niet lelijk vind. Ik denk dat die blackface-humor een manier van overleven was voor de zwarten zelf en dat het nobel en mooi is. Maar het is moeilijk om zo iets nu in Amerika te zeggen. De reden waarom het de mensen zo in verwarring bracht, was — denk ik — omdat het niet duidelijk was hoe ik over dat blackface-stuk dacht. Het is niet lelijk of lelijk gemaakt, maar het is wel gewelddadig. Ik heb vertrouwen gehad in mijn intuïtie en dat is belangrijk."

"De meeste reacties kwamen van blanken; we hebben in feite geen zwart publiek: daar gaat het stuk voor een deel ook over. Het heeft sommige mensen zeer erg gekwetst en ik kan niet doen alsof ze ongelijk hebben. Je wordt er telkens weer mee geconfronteerd. Vanavond zijn er drie mensen weggegaan uit de voorstelling. Men

*North Atlantic
(Globe/Wooster) —
Foto Patrick Meis*





North Atlantic (Globe/Wooster) — Foto Patrick Meis

Gerardjan Rijnders: Ik denk dat iedere serieuze toneelmaker in een kontinu realisme-debat met zichzelf gewikkeld moet zijn.

Amsterdam, 10 augustus 1983

Wat hebben jullie nu van mekaar geleerd in dat werkproces van North Atlantic?

Stilte. "Dat is heel moeilijk te zeggen. De mensen van Globe die erin zaten, waren zonder uitzondering enthousiast. Maar hoe ze onder woorden brengen wat ze geleerd hebben, dat weet ik niet. Wat ik er zelf van geleerd heb, dat is aan de ene kant niet nieuw, omdat ik er in mijn werk al altijd mee bezig ben geweest — ook al krijg je daar binnen kritieken nooit respons op —: ik denk dat iedere serieuze toneelmaker in een continu realisme-debat met zichzelf gewikkeld moet zijn. Je kunt die *Drie Zusters* van mij zien als een gewone voorstelling waarin de drie zusters in Nederland zijn gaan wonen. Maar ik heb het zelf altijd veel meer gezien als, zeg maar, een voorstelling van kinderen die zeggen: 'we gaan eens Tsjechov spelen': een *naspelen* van naturalisme dus. Ik ben altijd met dat probleem bezig geweest, maar door de confron-

vertelde mij dat het Indianen waren en dat ze het stuk racistisch vonden. Dat is moeilijk. Ook *Point Judith* was agressief en scatologisch, enz., maar het ging over blanken en ik ben blank."

Over politiek in theater

"Ik zou zeggen: mijn theater is niet politiek, maar sociaal. Dat is vager. Ik hou van dubbelzinnige dingen. Politiek wil zeggen: het werk in een bepaalde richting sturen, vooraleer je weet welke richting dat zal zijn. Daar houd ik niet van. Ik ontdek tijdens het werken wat er zal gebeuren. Wie ik ben maakt het politiek. Een vrouw vandaag. En ook mijn manier van werken maakt het politiek, in die zin dat ik constant inhamer op wat er met mij gebeurt. Ik onderzoek mijn leven constant; dat moet politiek zijn. En ook de anderen doen dat. Onze stukken zijn in feite een dialoog van alle medewerkers met elkaar. Onze stukken zijn een dialoog."

Over een paradox

Wat betekent het publiek voor je?

"Heel veel, maar ik probeer er zo weinig mogelijk aan te denken; tot net voor ze het stuk zullen zien. Ik denk alleen maar aan mijn eigen plezier. Ik ben een hedonist. De confrontatie met hen stel ik uit tot de laatste minuut."

Ben je bang voor hen?

"Oh ja."

Waarom?

Omdat ik schuchter ben en dan is het hard. Wat ik toon — en ook alle performers — is zeer persoonlijk, iets heel erg van mezelf. Wij kunnen ons niet verbergen achter een auteur ergens ver weg in een land, die de zinnen geschreven heeft. Elke zin hebben wij gekozen of geschreven en dus... het is hard als je schuchter bent en ik ben schuchter."

En toch wil je het tonen?

"Ja. (*lange stilte*) Dat is een paradox."

Marianne Van Kerkhoven

gewoon maar uit principe die voorstelling te gaan herhalen. Dat is veel te weinig opwindend. We hebben vorige week een paar keer gerepeteerd en de eerste helft — het eerste en tweede bedrijf — duurde oorspronkelijk een uur en drie kwartier; dat duurt nu nog maar één uur. We spelen het heel snel: dat hele realistische ritme hoeft niet. Die voorstelling had sowieso het verloop van normaal naar héél langzaam, in het laatste bedrijf, waar alleen nog maar een soort van op en neer beweging is met af en toe wat gemompel; en dat accent hebben we nu versterkt. En het laatste bedrijf — dat moet ik nog uitproberen — ben ik van plan helemaal op band op te nemen en te laten draaien en de acteurs zachtjes mee te laten spelen. De bedoeling is dat je als door een aquarium naar het vierde bedrijf kijkt, zodat het stuk nog veel meer 'uifadet', nog veel erger in een soort niemandsland of in een tijdloos iets belandt. Ik had gedacht dat zoiets bij de mensen die niet met de Woostergroup meegedaan hadden op moeilijkheden kon stuiten, gewoon begripmatig, maar dat bleek niet het geval te zijn."

Ondersteboven

Heb je een idee wat de Amerikanen van jullie hebben geleerd?

"Dat is nog veel moeilijker. Liz (LeCompte) zei altijd: 'ik heb nog nooit met professionele acteurs gewerkt.' Zij beschouwt de mensen waarmee ze werkt dus niet als acteur. De acteurs van Wooster, die b.v. *Drie Zusters* hadden gezien, zegden: 'God, jullie kunnen echt karakters spelen.

Dat doen wij nooit of dat kunnen wij niet of daar zijn we ook nooit mee bezig.' Dat valt gewoon buiten hun interessesfeer. Wij vinden het nog wel leuk om dat te benutten in het totaal van wat je benut om theater te maken. Liz kon natuurlijk niet veel meer van ons leren dan wat wij opportuun vonden om aan te bieden."

Die ervaring met jullie gaat hun manier van werken dus niet grondig wijzigen?

"Ik denk van niet. Er zijn wel plannen om volgend jaar naar New York te gaan en weer iets samen te doen. Het leek Liz ook wel leuk dat ik hén eens kwam regisseren om dan te zien hoe dat wel gaat. *North Atlantic* is ook al weer deel twee van een trilogie. Ze hadden die vorm en daar gaan ze nu aan doorwerken."

Werken 'in de geest' van de Woostertergroep veronderstelt wel een heel andere werkorganisatie. Gaan jullie de planning voor het volgende seizoen nog ondersteboven smijten?

"Voor volgend seizoen kan het niet

veranderen. De afspraken lagen al vast. Het seizoen daarop gaat dat zeker gebeuren. Ik weet nog niet hoe. Maar we zijn het erover eens dat zoals het nu gegaan is, we het absoluut niet meer willen. Dat betekent dat je eigenlijk geen repertoiregezelschap meer kan zijn, maar een groep met een eigen zaal, onafhankelijk van het hele circuit, met geld om per seizoen een paar dingen te doen. Daar ga je dan aan werken. Als het klaar is laat je het zien en als het belangrijk is, ga je er mee op reis en dan begin je aan het volgende. Dat wordt natuurlijk niet geaccepteerd door de subsidiënten; dan moet je een ander gezelschap gaan oprichten: experimenteel, zoals ze dat zo mooi noemen."

Ik krijg het gevoel dat het nog te vroeg is om al een echt bilan op te maken van die samenwerking met de Woostertergroep.

"Ja precies, nà m'n eerstvolgende regie bij Globe kan ik veel méér zeggen. De confrontatie met een voor ons relatief onbekende manier van denken over theater is heel vruchtbaar

geweest, voor ons denken in elk geval. Wat daarvan de consequenties zijn voor onze toneelpraktijk, kan je maar zien in de praktijk zelf. Maar 't kan ook best zijn dat je dat helemaal niet ziet. Dat het alleen maar een consequente voortzetting is van de dingen die ik de afgelopen jaren gedaan heb."

CODA

"Hun toneel is veel reflexiever, buigt zich meer over zichzelf en over andere media, dan dat realisme van ons; wat natuurlijk gevaren met zich mee kan brengen, want voor je 't weet heb je 't als toneel nog alleen over jezelf; maar aan de andere kant denk ik dat je daar niet aan ontkomt. Moderne literatuur is modern omdat ze reflecteert op wat literatuur tot dan toe geweest is; en daarbij moet je natuurlijk wel de realiteit om je heen meenemen. Maar die reflectie hoort erin te zitten. Want als die wegvalt — wat toch bij negen van de tien voorstellingen het geval is — dan wordt het dood."

Marianne Van Kerkhoven



Gerardjan Rijnders

De politiek van de verbeelding

Schechners zorgenkind is de avant-garde zoals ze zich ontwikkelde grosso modo van 1955 tot '75. Waar mogelijk gaat hij uit van theatermakers waarmee hij persoonlijk werkt heeft: The Performance Group, zijn opvolger The Wooster Group en specifieke leden zoals Liz LeCompte en Spalding Gray. In sommige passages van de vier samengebrachte artikels klinkt een apologetische toon door alsof Schechner zijn rol in TPG nog even wilde verduidelijken. Dit blijft echter ondergeschikt aan zijn veralgemenende reflecties over het postmodern Amerikaans theater, dat er volgens hem slecht aan toe is (met uitzonderingen als Squat en Mabou Mines).

De gemeenschappelijke utopische visies van de historische avant-garde, inbegrepen de overtuiging dat kunst greep heeft op de maatschappij, werden ondermijnd door het groeiende pluralisme en resulteerden in het midden van de jaren '70 in een boel stijlen zonder gemene deler. Tegelijk strandde de experimentele avant-garde in formalisme, te weten de weigering om waardeoordelen te vellen, om iets te betekenen, om begaan te zijn met de relaties tussen acteurs en toeschouwers, tussen het theater en het leven erbuiten.

Schechner wil een experimentele en politieke theatertraditie zien ontstaan en acht zo iets onverzoenbaar met postmoderne tendensen zoals reflexiviteit, onbepaaldheid, paradoxaliteit en vooral het netgenoemde pluralisme. Zo'n traditie is van kapitaal belang omdat ze ons moet helpen overleven. Sinds de mens in Hiroshima en Nagasaki bewezen heeft dat hij zichzelf kan vernietigen, is de

posthumanistische fase aangebroken. Hoog tijd dus om de apocalyptische klok te luiden. Nochtans biedt het posthumanisme ook kansen. Wie onder humanisme het verdedigen van humane waarden zoals medelijden en allerhande vrijheden verstaat, bedenke dat het evenzeer een ideologie is volgens dewelke 'de mens de universele maatstaf is', of beter, 'de westerse man', met alle gevolgen vandien voor ontwikkelingslanden, vrouwen, de ganse biosfeer. Het posthumanisme noemt Schechner niet-ideologisch in de zin van nationalistisch, maar intercultureel, universeel dank zij de uitwisseling van goederen en informatie. Hij hoeft zich wel voor neokolonialisme en multinationals, negatieve vormen van globalisering.

In het streven naar een betere wereld ziet Schechner in theater een heilzaam middel. Hij verwerpt de Renaissance idee als zou theater de reproductie van een primaire werkelijkheid zijn en daar ook los van staan. Tegenwoordig gebruiken performers de realiteit om kunst te scheppen (vroeger gebeurde het omgekeerde). Gray's autobiografische monologen en de Rhode Island stukken (met LeCompte) illustreren dit, maar de media hebben er ook een handje van weg om feiten te fictionaliseren. Theater moet erkend worden als een essentiële menselijke activiteit (geen spiegel) evenwaardig aan alledaags sociaal gedrag, politiek of godsdienst waarmee het interageert. Politiek bedrijven zoals het Living Theatre of Brecht is uit den boze. Evenmin stelt Schechner een concreet politiek programma voor om sociale onrechtvaardigheid te verhelpen; dat is 'politics of direct action'. Theater is

'politics of the imagination' en werkt met virtualiteiten: het kan een veront-rustende (nucleaire) toekomst uitbeelden opdat we haar zouden vermijden; het kan zich een betere toekomst inbeelden en haar waarmaken. *The future is ours to see*. Tegenover het recente elitaire en irrelevante personalisme (waar hij Gray van witwast) plaatst Schechner de aandacht voor de gemeenschap (de polis) en de constructie van sociale modellen. Dit alles op wereldniveau. Hij ijvert voor holisme en planetarisme zonder daarbij pluralisme uit te sluiten. Dus geen wereld overheerst door staatskapitalisme, corporatisme of een internationaal socialisme.

Schechner heeft zelf een veelzijdige aanpak, getuige de structuralistische en antropologische invloeden en de noties geïnspireerd op narratieve theorie (b.v. de deconstructivistische benadering van dramatische teksten). Maar diezelfde veelzijdigheid in postmoderne voorstellingen is vaak de oorzaak van betekenisverwarring en obscurantisme, zelfs betekenisloosheid (de nadruk op het proces ten nadele van het afgewerkte produkt draagt daar toe bij). In theorie zijn tegengestelde beweringen best mogelijk. Sociale actie, de tegenhanger van Schechners postmodern theater, impliceert daarentegen rationele keuzes en de zinvolheid van actie. De postmodernistische kunstenaars verwerpen actie als ervaring en vertikken het keuzes te maken. Schechner doet alsof zijn interculturele optie één van de vele mogelijkheden is, maar interculturalisme kan alleen pluralistisch zijn. Zijn keuze is een valse keuze. Bovendien beschouwt hij de rede als een bezoe-

ling van de verbeelding. Redelijk praten over problemen noemt hij een sussen van angsten die we via de verbeelding veel directer ervaren. Hoe de afstand van de verbeelding naar de werkelijkheid dan precies overbrugd wordt, blijft duister.

Formalisme en elitarisme keurt Schechner af. Nochtans suggereert hij dat performance kennis bij gebrek aan dramatische teksten, van man tot man overgedragen zou worden, zoals in het Aziatisch theater. Dit ruikt naar elitarisme en is bovendien een weinig praktische methode (maar allicht is dit een modernistisch bezwaar). Schechner bewondert tevens de toch formalistische abstractie van handelingen en voorwerpen in postmoderne producties omdat ze de ritualisering in de hand werkt.

De wreveld die Schechner opwekt wordt vergoed door zeer heldere inzichten. Eén voorbeeld zal volstaan. Zijn relaas over hoe Squat in *Pig, Child, Fire!* door een subtiel spel de traditionele, voorbijgestreefde toneelfunctie reveleert (de werkelijkheid is echt, theater is fictie) en met de ideologische functie verbindt (ideologie is historisch maar poseert als natuurlijk), en de manier waarop hij dit situeert in de eeuwenoude 'nature/nurture' controverse, illustreren voldoende de complexiteit en grondigheid die zijn kritiek typeren.

Johan Callens

Richard Schechner, *The End of Humanism. Writings on Performance*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, 128 p., \$ 6.95.