

De criticus als diletant

De theaterkritiek tussen publiek en gezelschap?

Op vraag van Thersites, de Vlaamse vereniging ter bevordering van de theaterkritiek, gaf BRT-producer Jean Pierre Rondas op het Theaterfestival te Antwerpen een lezing over de plaats van de theaterkritiek tussen publiek en gezelschap. Het werd een pleidooi voor de criticus als "toeschouwer, diletant, connoisseur en begeleider van een onwillig publiek."

Dames en heren leden van Thersites,

U weet natuurlijk beter dan ik wie die man is naar wie u de vereniging van theatercritici heeft genoemd. Thersites is niet alleen een personage in Shakespeares *Troilus en Cressida*, maar ook één van de Grieken voor Troje in Homeros' *Ilias*. Het is me een raadsel waarom u naar hem heet. Zijn naam betekent 'brutale vlegel', en Homeros noemt hem een 'onmatige zwetser'. Thersites is ook de lelijkste van de Grieken voor Troje, "krom van benen, mank aan één van zijn voeten, met naar voren gebogen schouders, een punthoofd, en dun vlokkelig haar". Niemand onder u beantwoordt aan deze beschrijving.

Maar Thersites heeft wél ogen in zijn kop. Eerst ageert hij tegen Agamemnon omdat deze Briseïs van Achilles heeft afgepakt; vervolgens suggereert hij dat het maar beter is het Griekse leger terug naar Griekenland te voeren. Daarin is Thersites de vertegenwoordiger van het gewone volk, de stem van de gewone soldaat. Homeros, die het bij de adel houdt, heeft geen enkele sympathie voor deze 'opruier'. Vandaar dat Odysseus hem een flink pak slaag mag geven. Thersites

is verder de enige die in de gaten heeft dat Achilles iets speciaals van plan is met het lichaam van de gedode Penthesileia, leidster der Amazonen. Thersites beschuldigt Achilles honend van tegennatuurlijke begeerte omdat laatstgenoemde verliefd is niet zozeer op de stervende dan wel op de gestorven Penthesileia. Dat had hij niet mogen zien en niet mogen zeggen. Achilles sloeg hem zo hard dat hij elke tand in Thersites' mond brak en zo diens geest naar de Tartarus stuurde. Is Thersites de voorloper, of de heilige van de theaterkritiek? U bent moedige mensen.

Intermediair

De Vereniging heeft mij gevraagd om vanmiddag voor u te spreken over het thema 'Theaterkritiek tussen gezelschap en publiek'. De spontaniteit van de formulering trof mij. 'Theaterkritiek tussen gezelschap en publiek' moet, zo stelde ik me voor, spontaan gerezen zijn bij de critici-in-vergadering die een onderwerp zochten waarover ze een buitenstaander konden laten praten. Ik viel eveneens voor de evidentie, de onvermijdelijkheid van die driehoek van maatschappij, kritiek en gezelschap, de driehoek van productie-mediator-publiek, waarover nu eens niet

een lid van het gilde der theatercritici, maar een lid van de maatschappij zijn licht mocht laten schijnen.

De evidente spontane titel veronderstelt ten eerste dat de kritiek en de criticus inderdaad een plaats hebben; en ten tweede dat die plaats te localiseren is tussen theatergezelschap en theaterbedrijf enerzijds en het publiek anderzijds. De criticus is dus een intermediair, een mediator in een communicatieproces. Het vermoeden ligt voor de hand dat hij een didactische rol vervult, dat hij uitlegt, dat hij een spil is en als zodanig een soort draaischijffunctie vervult. Alshijer niet is, ontstaat er een leegte, een onbezette plaats, en dan zal die communicatie op de as van zender-theatergezelschap naar ontvanger-publiek stroever, of misschien helemaal niet verlopen. Dit communicatieschema vat niet alleen de houding van de critici samen, ook de uitvoerende theaterwereld zelf kan zich daarin goed herkennen. Acteurs, regisseurs en dramaturgen betwijfelen zelden die evidente, intermediërende rol van de criticus. Zijzelf spelen, de criticus schrijft op dat ze spelen, en het publiek komt kijken wat ze spelen. Het publiek komt niet kijken als de criticus zijn werk niet doet. Dat is wat het 'normale' theater de kritiek verwijt. Eén voorbeeld slechts: in zijn Ensemble-Raamtheaterkrant beklagt Walter Tillemans zich over het gebrek aan steun vanwege de pers, zodat de KNS "het moet hebben van de mond-aan-mondreclame na een langzaam proces is." Wat een heilig geloof in de kritiek



als middelares, jammer genoeg, die het repertoiretheater ontrouw is en haar gunsten al te vaak aan het 'theaterfestival-theater' schenkt - waardoor dan het repertoirepubliek op incestueuze wijze mond aan mond zichzelf moet bevruchten vooraleer het aan de weet komt dat in de KNS of het Raamtheater gespeeld wordt waar het om vraagt.

Medeplichtige minnares

Het 'hedendaagse' theater mag zich inderdaad in 'serieuzere', 'andere' kritische belangstelling verheugen. Het wordt wél besproken en begeleid in de culturele supple-

menten, in *Etcetera* in *Toneel Theatraal*. Wat betreft de verhouding tussen gezelschap en kritiek komt dit natuurlijk op hetzelfde neer als bij het repertoiretheater. In het hedendaagse theater is de plaats van de kritiek zelfs nog wat 'centraler': ze is niet zo zeer middelaars, maar medeplichtige, meespelende, mee-regisserende minnares. Anders gezegd: vele produkties in wat ik als het 'vormen-problematiserende' theater omschrijven wil, zouden verloren zijn, of onbestaande, zonder kritische, zij het dan hermetisch-kritische begeleiding. Dat ligt nogal voor de hand: als er voor de zeer marginale produkties geen publiek is, dan moet er toch tenminste kritiek zijn. Het punt is niet eens zo boosaardig bedoeld als de formulering klinkt: het is het (trouwens bekende) fenomeen dat ik constateer naar analogie met de functie van de kritische tekst die ook rond het plastische, en meer bepaald het conceptuele plastische kunstwerk cirkelt. Samenvattend: het vormen-problematiserende theater kan niet op zichzelf functioneren of betekenis krijgen, dat kan het slechts als het begeleid wordt door er omheen cirkelende teksten uit de eigen kring.

In deze twee verschillende werelden die toevallig beide tot het theater behoren, neemt de kritiek dezelfde centrale plaats in tussen gezelschap en maatschappij. Het traditionele theater zou immers o zo graag de aandacht krijgen van de kritiek die het nu (als gevolg van een samenzwering, zo klinkt het toch) onterecht ziet gaan naar dat theater dat toch geen publiek trekt maar waarvan ik dan beweert dat de kritische begeleiding het ook constitueert. Wat is er dan aan de hand? Uit bovenstaande observaties blijkt dat de kritiek inderdaad wel een functie heeft, maar dat die functie veel minder te maken heeft met een intermedieërende rol tussen gezelschap en publiek dan ons communicatieschema zou doen vermoeden. Ik denk dat de functie van de kritiek, sociologisch gezien, veel autonomer is dan het voorgestelde thema van vanmiddag suggereert, ook veel autonomer dan het repertoiretheater en het theaterfestival-theater denken. Tegenover de toestand van de wereld en de maatschappij (de ene hoek van de driehoek), en tegenover de toestand van het theater (de tweede hoek), beide gefragmentariseerd, dispaaraat en in hun fragmenten wanhopig autonoom, kan onmogelijk een kritiek staan (de derde hoek) die zich met beide uiteengeslagen entiteiten bezighoudt en die toch heel en heil zou blijven en haar juiste plaats in de wereld zou kennen, nl. "tussen". Dat is niet alleen niet netjes, het is ook niet goed denkbaar. Veel denkbaarder is het dat de kritiek, zoals God

in het antwoord op de catechismusvraag, of zoals in de wiskundige topografie, vele punten tegelijk bezet: achter het publiek, voor het gezelschap, achter het gezelschap, in het publiek. Hieruit volgt onmiddellijk dat ik vraagtekens zet bij het onderwerp dat u, de vereniging Thersites, deze ochtend in besloten kring heeft behandeld, nl. de professionalisering van de theaterkritiek. Zo'n "pro-



fessie" kan gemakkelijk gedefinieerd worden als de vakman inderdaad, idealiter, intermedieert. Maar als hij zijn plaats kwijt is, als er geen ideëel punt meer is van waaruit hij zijn slinger kan laten slingeren, geen archimedisch punt van waaruit hij zowel het publiek als het gezelschap kan bedienen - wat voor professioneels blijft er dan nog over?

Criteria

Deze dag van de kritiek maakt deel uit van het parallelprogramma bij de zesde editie van het Theaterfestival. Dit zeg ik niet voor u, maar voor mezelf, om me er nog eens goed rekenschap van te geven dat het hele theaterfestival een zaak is van de critici. Ofschoon deze critici professioneel vaak met heel andere dingen bezig zijn dan met kritiek, wordt bijna alles wat hier gebeurt op professionele wijze bepaald door critici en recensenten. Dat maak ik op uit het lijstje van critici die samen de jury uitmaken. Deze juryleden hebben gekozen voor het moderne, in de betekenis van het hedendaagse theater, en duidelijk niet voor het conservatieve of conserverende theater. Zij hebben hun keuze met redenen omkleed en hun rapport laat afdrukken in een begeleidende brochure. Voor mij, de buitenstaande lezer, zelf object van receptiestudie, vertegenwoordigen deze teksten een laboratoriumstaal van de voorkeuren van de critici, een verzameling van oordelen, van beargumenteerde predilecties van gespecialiseerde collega's. Deze oordelen nu, lees ik, zijn pas formuleerbaar omwille van de selectie die eraan is voorafgegaan! Dat zegt het juryrapport immers met zoveel woorden: de jury kon pas achteraf, na de selectieprocedure, vaststellen welke criteria voor haar dit jaar weer eens de doorslag

hebben gegeven. Hier twijfel ik tussen enerzijds opborrelende theoretische verontwaardiging (onprofessioneel!), en anderzijds respect voor een eerlijk toegegeven 'onprofessionele', realistische praktijk waaraan ik ook mezelf voortdurend bezondig.

Hoe dan ook, het gaat hier om het uitverkorene. In de brochure kan je weinig lezen over het verworpene, behalve dan dat ene keertje over het bijna geselecteerde. In dit ene geval was de argumentatie dat de voorstelling aan de tekst niets toevoegde. Zo had ik er graag nog een paar gezien. Is dit een criterium? Ook al het hier gaat om een rationalisering achteraf, dan nog is de formulering interessant: een impliciet criterium op heterdaad betrapt! Maar meestal kom je dus niet te weten wat de jury alkeurt en waarom ze iets alkeurt. Hooguit kan je ergens aanvoelen waarover ze met zijn negenen hebben zitten discussiëren (ik vermoed over *Het begeren onder de olmen*).

Blijven dus over: de expliciet geformuleerde beoordelingscriteria. En die zijn volgens Paul Binnerts, de voorzitter van de jury, drieërlei: een voorstelling moet 'mooi' zijn, ze moet 'goed' zijn, en ze moet 'belangwekkend' zijn. In een artikel in *Muziek en Woord* heeft Wim van Gansbeke, de Thersites van de Thersitesclub, het 'belangwekkende' al eens op de korrel genomen. Ik zou er kunnen aan toevoegen dat 'belangwekkend' geen categorie is van, noch een predikaat in de esthetische Urteilkraft, integendeel, het belangwekkende wordt daar principieel uitgesloten: het gaat in de esthetica juist om het interesse-loze. Het 'belangwekkende' wordt in de brochure o.a. gehanteerd in de bespreking van het stuk van Eric Rohmer. Als laatste zin staat daar: "Zo is deze voorstelling zonder



meer belangwekkend." Quod erat demonstrandum - waarbij ik dan denk dat de jury dit stuk misschien wel niet mooi vond, of niet goed. Jammer genoeg bestaat 'belangwekkend' niet, het gaat er om te weten waarvoor iets belangwekkend is, waartoe en voor wie. Over het 'mooie' kunnen we kort zijn. Er bestaat een ontzagwekkende literatuur over. 'Mooi' is het predikaat van een traditioneel

esthetisch oordeel dat geacht wordt intersubjectief te zijn. Ook dan rijst de vraag voor welke intersubjectiviteit onder alle oordelenden dit oordeel geldt. 'Goed' is veel ingewikkelder. Het lijkt een instemming weer te geven in een ethisch oordeel (tegenover 'kwaad'). De auteur lijkt iets functioneel positiefs te bedoelen, iets is goed voor iets anders. Maar dan moet er tegelijkertijd, in een jururapport of in een recensie, een antwoord gegeven worden op de zelden expliciet geformuleerde vraag waartoe of voor wie de opvoering 'goed' is.

Intuïtie of specialisme

Hoe lost de criticus deze dilemma's op? Het probleem is dat de professionaliteit de door mij pervers gedolven valkuilen niet kan vermijden. Mooi, goed en belangwekkend zijn ofwel intuïtieve evidenties waarvan we de betekenis in het algemene spraakgebruik en in het intellectuele verkeer aanvaarden, zodanig dat er verder niet zoveel over gezegd hoeft te worden; ofwel zijn het criteria die alleen door gespecialiseerde wetenschappers of professionele critici kunnen toegepast worden op contingente gegevenheden. Omdat ik dit soort professionaliteit verwerp, moet ik wel kiezen voor het eerste: iets is mooi, goed of belangwekkend voor die mensen die door allerlei sociale mechanismen als beoordelaars aanvaard worden (waarbij het publiek de beoordelaar wel als dusdanig kan aanvaarden maar daarom nog niet al zijn oordelen hoeft te delen). Deze door ons geaccepteerde beoordelaars moeten zeggen waartoe of waarvoor iets belangwekkend, goed of mooi is, anders doen ze zinledige uitspraken.

Maar evenmin als er nog een maatschappijmodel bestaat waarin maatschappijbeelden hun geldigheid of ongeldigheid kunnen hebben, bestaat er een esthetica van waaruit geoordeeld kan worden of iets mooi is. Over het algemeen moeten we dus de radeloosheid van de criticus constateren, een radeloosheid die blijkbaar nog niet heeft geleid tot zelfopheffing of tot een verklaring van overbodigheid, integendeel: de professionalisering moet pas beginnen!

Ironie

Toch hebben nog, tot voor kort, een viertal criteria-clusters gegolden als een soort lopers, als passe-partouts, om iets te zeggen over die kunstwerken die teksten om zich heen nodig hebben. Het zijn vier verdachte criteria van eergisteren. Eerst de 'bedoelingskritiek'. Het juryrapport bezondigt zich eraan, of zegt dat het dit criterium hanteert. "Nagegaan wordt wat de inhoudelijke en esthetische maatstaven zijn waarmee de voorstelling tot stand is gebracht en waaraan zij in eerste instantie dient gemeten te worden." (Brochure Theaterfestival 92, p. 7) Ik daarentegen geloof dat interpretatoren bedoelingen leggen in kunstwerken waarvan ze dan nadien nagaan of die werken hun verwachtingen inlossen. Een circulaire bezigheid, waartegen ik slechts bezwaren heb voor zover ze te duur verkocht wordt. Vervolgens gold de 'authenticiteit' lange tijd als waardemeter. Authentiek is datgene wat overeenkomt met zichzelf, wat waarheid is en "niet en dobbelt". Vooral kunstenaars en kunstwerken konden 'authentiek' zijn. Authenticiteit komt vaker in het spel bij kunstenaars en kunstwerken dan bij gewone mensen en gewone werken. In een tijd waarin tot en met het belang van de zelfverloochening wordt blootgelegd en het egoïsme van het altruïsme wordt ontmaskerd, is zo iets niet goed vol te houden. De 'originaliteit', ofschoon een zeer populair criterium, wordt alleen nog door naïevelingen gehanteerd. Het originele is niet zomaar verdwenen: het is veroordeeld door het citaat en geëxecuteerd door het repetitieve. Blijft over: de ironie, vandaag de dag het meest gehanteerde criterium voor waardering. De ironie heeft de drie voorgaande criteria, de bedoe-

ling, de authenticiteit en het originele, mee helpen ten grave dragen. Ironie, distantie en verdubbeling zijn zo evidente tekenen van kwaliteit dat hun vermelding alleen al de functie heeft van een kritisch-waarderende uitspraak. Maar van nu af aan ligt de ironie zelf onder vuur als een achterhaalde, parodiërende houding van diegenen die het nog nodig hadden zich af te zetten tegen de grote verhalen. Straks, dames en heren, is het met de ironie gedaan. Je zou als professionele criticus voor minder radeloos moeten worden.

Kwadraterende kritiek

Dat betekent niet dat er na bovenstaande afrekening geen andere maatstaven of normen in de praktijk meer gehanteerd kunnen worden. Het eigenaardige is dan dat heel wat

waarderingselementen die blijkbaar zowel hedendaags als vormenproblematiserend zijn, zelden expliciet geformuleerd worden: de waardering gaat dan schuil achter de simpele vaststelling dat iets is zoals het is. Neem nu, in een oordeel over een acteursprestatie, de voor de hand liggende vergelijking van een tekstuitvoerder met een muzikuitvoerder. In de Theaterfestivalbrochure komt deze vergelijking tweemaal voor: "Ze benaderen de tekst, zoals een musicus zijn partituur benadert" (over *Lamusica twee*, p. 8); "Nu is hij Lamers die Bruscon Spéélt, op dezelfde manier als een musicus vol overgave een muziekstuk van (het) blad speelt" (over *Het rad van de geschiedenis*, p. 24).

Dit brengt me bij een aspect van het criteriaprobleem dat me voor raadsels stelt. Zoals gezegd moeten we in deze brochure wel eenduidig lovende, positieve kritiek aantreffen (de situatie gebiedt het), toch blijft het me verbazen dat deze kritiek voortdurend datgene wat ze constateert, goed vindt. Of alleen datgene wat ze goed vindt constateert. Een ander voorbeeld: "Een acteur betreft de theaterwerkelijkheid in zijn creatie van illusie". Om deze zin te begrijpen moet je als lezer weet hebben van een heel referentiekader. Maar aan een dergelijke zin wordt ook zelden toegevoegd dat de criticus dit waardeert en waarom hij dat doet. Constateren is voldoende. Ik koos deze zin niet alleen omdat hij moeilijk te begrijpen zou zijn, niet alleen omwille van de evidentie waarmee zo iets gehanteerd wordt, maar ook omdat hij inhoudelijk wijst op een evolutie in het theater waarbij de kritiek de eerste betrokken partij is. Inhoudelijk wijzen de twee voorgaande citaten op de vervaging der grenzen, die al constaterend goed wordt bevonden zonder dat daarop met één woord ingegaan. Evidenties voor insiders?

Minder ingewijd

Als zovele acteurs en regisseurs in Europa in zovele talen telkens weer bezig zijn met vorm te geven aan dat probleem van vervagende grenzen, van theaterillusie, theaterwerkelijkheid, en de interactie en de dialectiek daarvan, moeten dan niet zovele critici in Europa in zovele talen telkens weer proberen daarbij vragen te stellen in plaats van dit gewoon goedkeurend op te tekenen? Zo wordt noch de kritische, noch de didactische functie waargemaakt. Want de vijandschap is groot. Velen in het circuit hebben er geen idee van hoezeer het moderne, vormenproblematiserende theater, met zijn begeleidende kwadraterende kritiek, ook de lezende mens en de potentiële theaterbezoeker tegen de borst stuit. Dit theater bevindt zich



in een toestand vergelijkbaar met die van de moderne muziek van de hedendaagse componist : het heeft geen publiek. De kritiek moet en kan daaraan iets doen - als ze zich maar niet encanailleert door zich zogezegd te professionaliseren. Het potentiële publiek voor dit theater is op heel wat 'vormen' gewoon niet voorbereid.

Twee voorbeelden daarvan uit eigen ervaring, één over het hedendaagse theater, en een tweede over de hedendaagse kritische praktijk in verband met datzelfde theater. Eind 1986 had ik in het Akademietheater te Wenen twee voorstellingen van Bernhards *Ritter Dene Voss* bijgewoond. De bedoeling was het stuk in het kader van Europalia Oostenrijk naar Brussel te halen. Dat is toen in extremis door de auteur zelf, in zijn protest tegen Waldheim als presidentskandidaat, verijdeld. Ik had de tekst op voorhand niet gelezen, maar zoals velen onder u vorig seizoen hebben kunnen vaststellen, is het Duits van de acteurs Ritter, Dene en Voss best verstaanbaar. Ik was onder de indruk van dat stuk. Thuis gekomen maakte ik propaganda voor de enige manier om met *Ritter Dene Voss* kennis te maken, en dat was de Maatschappij Discordia-versie van het stuk. Discordia speelde *Ritter Dene Voss* in het Nederlands, maar ik heb daar in De Monty niets van verstaan. Lamers had toen nog lang haar en al slaand met dat lange haar met tussen twee slagen een blik op de tekst (de 'partituur'), zei hij zijn tekst op. De mensen die ik had meegebracht, niet allemaal analfabeten, begrepen er ook niets van. Toen bedacht ik: als dit het fameuze teksttheater is, dan staat het zeker de tekst in de weg- en sindsdien is dat mijn mening over het zgn. teksttheater gebleven. Ik ben tenslotte geen geprofessionaliseerde Thersites. Onlangs mochten we de dames Ritter en Dene en de heer Voss nog eens in Antwerpen meemaken in het naar hen genoemde stuk; en ook toen kon iedereen zien en horen hoe zij de tekst dienden.

Tweede voorbeeld. Datzelfde door mij verguisde Discordia kwam nadien met twee Shakesperae-komedies, *Twelfth Night* en *Measure for Measure*, waarin de Discordia-actie (met o.a. een schitterende Frieda Pittoors) van die aard was dat ze niet alleen tekst 'diende', maar ook het publiek meesleepte en me glorie-ogend van verbazing en verwondering achterliet. De dag nadien probeert een van de juryleden van het Theaterfestival 92 me te overtuigen van het achterhaalde van die aanpak, en schrijft een jurylid van een vorig Theaterfestival een harde, persoonlijk geladen diatribe tegen Maatschappij Discordia in het algemeen en Jan Joris Lamers in het bijzonder. Ik was verbolgen over zo-

veel onrecht, omdat ik meende te kunnen aantonen, aan de hand van de tekst en aan de hand van een intuïtieve opvoeringsanalyse, waarom dit een 'juiste' opvoering was. Dit had te maken met mijn leerproces: mijn houding tegenover Discordia was hoe dan ook omgeslagen op het moment dat ook die van de professionelen was omgeslagen - maar



in tegenovergestelde richting. Maar dit had ook te maken met een niet echt begeleidend kritiek. Je kan Discordia toch niet afschrijven als achterhaald en routineus op het ogenblik dat de niet-ingewijden Discordia beginnen 'gewaar' te worden - en terwijl diezelfde Maatschappij tot de geselecteerden van het Festival behoort. Wat is er in de tussentijd zo ten gronde veranderd dat ze toen uitgeteld waren, en vandaag 'goed, mooi en belangwekkend'? Ik wil geen karikatuur maken van het vormenproblematiserende theater, maar evenmin van dat deel van het potentiële publiek dat zich buitengesloten voelt. Daar kan de kritiek iets aan doen. Door bijvoorbeeld minder professioneel ingewijd te zijn, en door meer Bourdieu te lezen.

Belediging

We hebben gezien dat het mooie, het goede en het belangwekkende in Festivalbrochure weliswaar als criteria naar voren worden geschoven, maar dat de reël gehanteerde criteria onuitgesproken blijven. Omdat er geen waarderende predikaten voor bestaan, wordt er vastgesteld en het vastgestelde wordt 'goed' bevonden. De vraag is nu wat er vastgesteld wordt. Wat lees ik dat er geschreven wordt dat er is? Dit tekent zich af in een beweging van een vijftal stadia. In de eerste plaats gaat het vaak over teksten. Natuurlijk vormt de tekstbehandeling één van de obstakels tussen het grensverleggende theater en zijn kritiek enerzijds en zijn publiek anderzijds. Een voorbeeld uit een recensie in De Standaard van 4 september 1992: "Zij zoeken naar de essentie van het stuk en daarbij is de tekst slechts een hulpmiddel." Voor en na die zin staat veel wat de betekenis ervan modificeert, maar, alle context in acht genomen, blijven slechts twee

mogelijkheden over. Ofwel is de zin slecht geformuleerd en komt de bedoeling niet goed naar voor. Die zou dan kunnen omschreven worden als: "In de zoektocht der acteurs naar de essentie van het stuk is de tekstzeggings slechts één van de hulpmiddelen, want er is ook nog het verzwegene, het lichamelijke, de spanningsboog tot het publiek." Ofwel staat er: de tekst is slechts een hulpmiddel - waarbij men zich dan toch afvraagt of die tekst dan niet tot het stuk behoort waarvan de essentie nog zoekende is.

In een tweede stadium wordt het probleem van de illusie van het theater en het betrekken van de werkelijkheid van het theater in de voorstelling naar voren geschoven alsof het een nieuw probleem is. Er wordt gehamerd op het zich bewust blijven van de theatersituatie, wat dan synoniem is voor het verwerpen van de nabootsing en van de mimesis, met het overstijgen van realisme en naturalisme, en met het doorbreken van de vierde wand. De hier geselecteerde producties zijn bezig uit het bovenstaande de uiterste consequenties te trekken. De interactie van fictie en werkelijkheid, van illusie en realiteit wordt aanvoeld als het basisprobleem. Dat het simpele vaststellende waarden van deze aanwezigheid (in plaats van daarop in te gaan) soms een belediging is voor de lezer, kan misschien blijken uit het volgende voorbeeld. In *Toneel Theatraal* van maart 1991 schrijft J. Thiel over een *Platonov* door Studio Onafhankelijk Toneel: "Met een is alle illusie theater met de vierde wand onmogelijk geworden". De Theaterfestivalbrochure bespreekt een *Platonov* van de Trust (p.22). In wezen komen dezelfde beschrijvende elementen terug, over welke uitvoering het dan ook gaat. Zou de tekst dan toch bepalend zijn in de 'zoektocht naar het stuk'? Wat de theaterillusie betreft, raad ik u als lectuur de besprekingen van O'Neill, Rohmer, *Platonov* en Man Ray aan. In het eerste Theaterschrift schrijft Marianne van Kerkhoven over "het primaat van het 'doen alsof' of het primaat van 'de materialiteit van het ogenblik': is het misschien de keuze tussen deze twee opties die vandaag bressen slaat in de theaterwereld, in de manier van spelen, in de manier van kijken?(...) Om de marginalisering tegen te gaan van die artiesten die met een nieuwe invulling van dit basisparadigma van het theater bezig zijn, moeten hun uitgangspunten op verschillende manieren aan het publiek kenbaar gemaakt worden." (p.17)

Condition humain

In een derde beweging die, zowel in het theater als in de kritiek, logisch volgt op de

vorige, wordt vaak geconstateerd dat de opvoering, of het spel, of de regie eigenlijk een onderzoek is. “De hele groep speelt op onderzoekende wijze Tsjechovs *Ivanov*”(p.7), “De onderzoekende houding waarmee gespeeld wordt...”(p.16), “Al onderzoekend doen de spelers geen enkele moeite de concrete situaties van het stuk aan te duiden...”(p.16), alle over Tsjechovs *Ivanov* door Stan. Als het onderzoek goed uitgevoerd wordt, dan leidt dat naar het tonen van het personage dat zichzelf ziet doen en ziet zijn. Dat is een natuurlijk gevolg van het zich bewust zijn van de theatersituatie, en het wordt hogelijk gewaardeerd: voorbeelden daarvan zijn te vinden in de recensie van *Ivanov*, maar veel grondiger nog in de besprekingen van *Thyestes* en van *Het Monster van Frankenstein* die beide in het teken staan van dit meta-acteren. In de drie gevallen heeft dit zien zijn te maken met de nachtzijde van de mens en met de erupties van die nachtzijde in vernietigende daden, maar dan zonder grote geste en zonder veel emotie. En het gevolg daarvan is de vijfde beweging: een verontschuldiging, een ontresponsabilisering van gruwelijke daden. Vandaar dat in teksten rond het hedendaagse theater geregeld het thema van het bovenpersoonlijke kwaad opduikt.

Deze stadia in een beweging op het theater en in de theaterkritiek vormen een weerspiegeling van inzicht in de structuur van de wereld en van ons wereldbeeld. Enerzijds is deze ‘condition humain’ nergens zo laat aan bod gekomen als in de theaterpraktijk. Het is net alsof de theaterpraktijk, in vergelijking met andere uitvoerende kunsten, het langst resistent is gebleken tegenover de grote demontage die we nu ondergaan. De theater teksten daarentegen waren daar veel vroeger mee. Anderzijds is deze condition humain nergens zo intens, zo diepgaand en zo onaflatend ter sprake gebracht dan juist in het hedendaagse theater. Het Theaterfestival is daar een overtuigend voorbeeld van. Dat maakt van dit vormenproblematiserende theater op dit historisch punt een uniek medium. Zowel gevolg als teken van deze demontage zijn ten eerste de individualisering, en ten tweede de fragmentatie door vervagende grenzen. Beide fenomenen willen we nog kort bespreken in verband met de theaterkritiek. Eén aspect slechts van die individualisering kan hier ter sprake komen. In recensies of in gesprekken met theatermakers (Ritsema, Perceval) lees je zo veel over het op zoek gaan naar het persoonlijk geluid van de acteur, of omgekeerd, over “teksten uit een tijd toen spreken nog een kunst was”. Vandaag wordt op het theater de

spraak overbeklemtoond ten nadele van de taal.

Dit hangt samen met de problematische toestand van onze (Vlaamse) standaard-sprektaal. Het Engels, het Duits en het Frans beklemtonen meer ‘la langue’ in hun theaterpraktijk, het ‘Vlaams’ meer despraak, ‘la parole’. Ook daarop zou de kritiek meer moeten ingaan, want het gaat hier over meer dan het gebruik van dialect of van ver-



3

kavelingsvlaams op de planken. Want als de gezelschappen de gewone theatertaalcode al mogen overstijgen, die Geselschaft houdt zich aan die codes zo lang mogelijk vast.

Cultuurkritiek

De fragmentatie, het tweede punt dat ik wil behandelen, uit zich ook in de compartimentering van het publiek. In een artikel op de economische bladzijden van De Morgen wordt als evident voorgesteld dat de eertijds rassen en standen unifiërende rockmuziek vandaag gefragmenteerd en verbrijzeld werd in vele stijlen die met elkaar niets te maken hebben en die elkaar razendsnel aflossen. Onder de ene noemer van muziek huizen vele publieken die geen benul hebben van waarmee andere groepen bezig zijn. Dit geldt ook voor het theater. Een wandeling langs de tentjes en kraampjes van de theatermarkt te Antwerpen volstaat om te zien hoe elk van deze circuits een eigen smaak, een eigen genre, een eigen publiek en dus ook kritiek heeft ontwikkeld. Net zoals in Europa de separatistische tendenzen net dan verschijnen wanneer er van eenmaking sprake is, zo gaat ook hier deze compartimentering samen met vervagende grenzen tussen kunsttekst en kritische tekst, cultuurbeleid en kunstenaar, lezer en recensent, cultuurcentra en kunstencentra, cultuurcentra en sommige theaters,... Van al die spanningen, in vervagende fragmentatie, in professionalisering en universalisering tegelijk, zou de kritiek verantwoording moeten afleggen. Theaterkritiek zou, als cultuurkritiek, meer moeten reflecteren op de confrontatie van stukken van vandaag met stukken van vroeger, van tekst met tekst-

behandeling, tekst als libretto met regie, van het hoc-publiek met het wat-publiek. Als het theater over al die spanningen gaat en daarover vragen stelt, dan zou de kritiek zo waaghalzig moeten zijn om ook de verkeerde antwoorden te durven geven. Als de vormtaal van het moderne theater inderdaad onontkoombaar is maar tegelijkertijd dat theater marginaliseert, dan wacht de kritiek een veel didactischer taak dan tot nog toe gebruikelijk. Op basis van de fragmentatie van het beschrevene hebben we de ene case-study na de andere nodig, en wordt recenseren een gevallen-studie maken.

In de folder over de Kritiek-dag tijdens het Theaterfestival staat zoiets over: “...helaas niet gepaard met een professionalisering van de theaterkritiek”, die later wordt gelijkgesteld met ‘mondige kritiek’; en verderop wordt dan ronduit gesproken van een beroep. Laten we dit eens toetsen aan een uitspraak in de recensie van het stuk *Trio in mi-bémol* van Eric Rohmer. Daarin wordt gezegd dat de acteur alle codes moet alleren en als het ware moet leren ‘ont-acteren’: dat is zo goed acteren dat er ont-acteerd wordt. Het ideaal schijnt hier dus het gewone spreken te zijn, zodat je daarvoor idealiter geen acteur nodig hebt. Hier wordt gestreefd naar de de-professionalisering. ‘Acteren’ is onmogelijk geworden. Hoelang zal het reflecteren op die de-professionalisering nog mogelijk blijven als ‘prof’-bezigheid? Daarom pleit ik voor de criticus als toeschouwer, als diletant, connoisseur, voorstellingenbeschrijver en begeleider van een onwillig publiek, als leraar van codes. Wat dat betreft citeer ik nogmaals Marianne van Kerkhoven in *Theaterschrift 1*. Ze heeft het over het bewustzijn “dat er een andere manier van wetenschap bedrijven m.b.t. het theater mogelijk is. Misschien kan er een wetenschappelijke methode ontwikkeld worden, waarin specialisme plaats maakt voor multidisciplinariteit, waarin het vertrouwen in intuïtie het verlangen naar absolute objectiviteit vervangt. Misschien is kunst vandaag wel één van de mogelijke vormen waarin de mens fundamenteel onderzoek over de of zijn wereld kan verrichten.”

Jean Pierre Rondas
Producer Radio 3