

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