

Als het centrum leeggelopen is

Vooral Brusselse theaters gebruiken vandaag de stad als hefboom om hun eigen maatschappelijke relevantie te legitimeren.

Pieter T'Jonck zoekt naar mogelijke wortels voor

het wanhopige verlangen naar stedelijkheid

als vaste bodem voor een theaterpraktijk.

Groeten uit Brussel, de stand van zaken die de kvs na 4 jaar vernieuwde werking opmaakte, valt in de bijdrage van Erwin Jans met de deur in huis. 'Het theater wordt uit de stad geboren. Theater is niet alleen een kunstvorm, het is ook een sociale instelling. Het is tot in zijn diepste vezels verbonden met de stad, met haar politiek, haar problemen, haar conflicten, haar oplossingen. Theater is altijd theater van de stad. De collectiviteit is zijn diepste merkteken. Toch is hetgeen er in het theater gebeurt niet zomaar "afbeelding" van de stad. Theater is veeleer een "reflectie", in de dubbele betekenis van het woord: een nadenken over en een spiegeling van. Het theater houdt de stad een holle of een bolle spiegel voor, een kritische vervorming van zichzelf. Theater geeft aan de stad een ander beeld.'

Ik haal dit citaat hier aan, in een reflectie op de redenen waarom (vooral Brusselse) theaters op dit ogenblik zo'n groot belang hechten aan hun aanwezigheid in en verbondenheid met de stad. Op een bijna exemplarische wijze toont het immers hoe graag we het maatschappelijk belang en de plaats van zowel het theater als de stad zouden willen aantonen, maar hoe moeilijk dat ons tegelijk valt, hoe

snel de hoogste registers moeten worden opengetrokken. Van beide wordt in brede kring vermoed en verwacht dat er een ethisch appél van uit gaat, dat ze het particuliere belang tussen haakjes zetten door ons een bredere kijk te geven op meer fundamentele kwesties. Er zit waarheid in de stad, er zit waarheid in het theater, en beide hebben te maken met de tijdelijke samenkomst van een groep mensen voor een spektakel dat leidt (of zou moeten leiden) tot een gesprek over de inzet van de maatschappij.

In de gecondenseerde (ogenschijnlijke) duidelijkheid van de geciteerde paragraaf blijkt echter hoe merkwaardig en moeilijk te gronden dit idee is. Hij geeft een aantal stellige affirmaties en definities. Theater = afbeelding van de stad/stad = collectiviteit/theater = col-

lectiviteit, maar ook: theater = het andere. Deze affirmaties worden niet historisch geplaatst, zodat je de indruk kan hebben dat het hier om tijdloze waarheden gaat.

Mierennest

Dat is in elk geval twijfelachtig. Het renaissance-theater in Ferrara ving aan door een plein voor het gewone publiek en dus de stad af te grendelen. Met andere woorden, aan het begin van het moderne theater staat een ingreep die de stad juist negeert en buitensluit. En wel met een zeer bijzondere inzet. Want de hele geschiedenis van het renaissance- en baroktheater in Italië is zonder meer te interpreteren als een experimentele voorafbeelding, een onderzoek naar mogelijkheden om het gelaat van de stad definitief te wijzigen. Daarbij staat niet meer de collectiviteit centraal, maar de prins die zijn macht veruitwendigt in het transformeren van de stad tot een ideaal perspectief voor zijn blik. De collectiviteit van burgers die onder deze blik valt, is niet meer het geheel van samen aan de stad bouwende individuen en groepen, maar een mierennest. Het zal echter duren tot de tweede helft van de negentiende eeuw en vooral tot de

De avonturen van Nero en co. De Verdorven stad - Marc Sleen



twintigste eeuw vooraleer werkelijk iemand een belangrijke stempel kan drukken op het onbeheersbare, niet in een beeld of gedachte te vatten artefact dat de stad is. Het theatrale is dan echter, samen met de stad, al op sterven na dood, of toch minstens zo grondig gewijzigd dat hetzelfde begrip twee wel heel verschillende dingen aanduidt.

Publiek

Er is wel een vorm van theater geweest die Jans' ideale beeld belichaamde: het revolutionaire theater van de late achttiende eeuw, waarvan Diderot een belangrijk pleitbezorger was. Een uitloper daarvan, *De stomme van Portici* van Auber, stond trouwens mee aan de wieg van België! Maar het is vandaag moeilijk voorstelbaar dat een theatervoorstelling nog dergelijke verstrekkende gevolgen zou kunnen hebben (de mythevorming rond *De stomme* even buiten beschouwing gelaten). Overigens geldt de stelling niet dat dat theater, dat bijvoorbeeld in de Odéon of in het theater van Bordeaux een exemplarische vorm aannam, het publiek, en zo je wil dus de stad, een spiegel voorhield. Toch niet op de eenvoudige eenrichtingswijze die besloten ligt in het beeld van de spiegel. Het publiek was een bijzonder actieve participant in het gebeuren, het vierde zichzelf in wat er op de speelvlak gebeurde en kwam er rechtstreeks in tussen. Voor dit theater is de stelling dat het publiek de scène een spiegel voorhield niet correct, evenmin als de stelling dat de scène condenseerde wat onder het publiek aan de gang was.

Thomas van Leeuwen noteert hierover in Archis 6/95: 'Hoe dan ook, als het publiek zich heeft gevestigd als vast onderdeel van het spectaculaire bedrijf – iets wat in onze tijd wanhopig door theatermakers bepleit wordt maar alleen tot grotere passiviteit heeft geleid – is iedere persoonlijke aanwezigheid, technisch, wetenschappelijk, fysiek of erotisch gewettigd'. En verder: 'Het was nadrukkelijk de

bedoeling dat het publiek zodanig in een voorstelling participeerde dat het in een en dezelfde actie het onderwerp van het stuk simuleerde, alsook het levende commentaar verbeeldde. Deze curieuze combinatie (is) heel wat ingewikkelder dan het gebruikelijke "zien en gezien worden" (...). Het belang van de zichtbaarheid van het publiek is onder andere hieraan af te lezen dat het als een grote verworvenheid werd beschouwd dat de zaal helder verlicht kon worden, als was het een ruimte in de open lucht (met alle mogelijke connotaties van het Griekse publieke theater). Het is duidelijk dat het hedendaagse theater, dat zijn vaste vorm begint te vinden op het einde van de negentiende eeuw, hier mijlenver vanaf staat. Met onder meer Wagner werd de zaal verduisterd en verdween het publiek: het werd geatomiseerd in individuen die elk voor zich speurden naar een diepere waarheid of – wat vaker gebeurde – even verlot namen van de werkelijkheid in een smakelijke "comédie".

Het publieke

Hier vallen nog meer kanttekeningen bij te maken. Jans' stelling dat de stad innig met het theater verbonden is (en vice versa), gaat voor dit theater uit de achttiende eeuw op een bijna letterlijke wijze op. Het theater werd tegen het einde van deze eeuw een publieke ontmoetingsplaats waar over zaken van publiek belang gedebatteerd werd. Bovendien gedroeg het publiek zich op straat feitelijk niet veel anders dan in de schouwburg, of krasser gesteld, er was steeds een publiek dat 'van zijn theater maakte', dat acteerde. Dit wil zeggen: het was een actor in het politieke debat, maar op de wijze en met de middelen van een acteur. Dit fenomeen is voor ons nog nauwelijks voorstelbaar, ook al omdat acteren nu nog vaak verward wordt met het populaire Method-acting-credo dat acteren neerkomt op 'het naar boven halen van het diepste uit zichzelf', iets

wat à la limite als een gevaarlijke, afgrondelijke onderneming gedacht wordt. Terwijl goed acteren in de achttiende eeuw er in hoofdzaak op neerkwam voorgeschreven of vaststaande gebaren en houdingen met brio en overtuigingskracht neer te zetten. Acteren als een kwestie van retoriek, niet als een kwestie van authenticiteit. Maar precies het bestaan van zo'n retorica, die algemeen gedeeld werd en in hoge mate onpersoonlijk was, liet het bestaan van het publieke toe. Acteren, of anders gezegd, spreken en handelen binnen deze canon van gebaren en uitdrukkingen betekende: binnen het publieke domein stappen. Omdat de uitdrukkingwijze gedeelde grond was, was ook iedereen aanspreekbaar, ongeacht zijn diepere drijfveren of karakteriële eigenaardigheden. Die verdwenen achter het masker van het acteren. Van wat achter dat masker zat, en dus niet tot het publieke hoorde, was men zich allicht bewust, maar er werd abstractie van gemaakt. Of iemand ook nog perverse neigingen had of op geld uit was, was binnen het spreken in het publiek over het publieke een irrelevante zaak. Wat telde was wat gezegd werd. En vooral: hoé, met hoeveel overtuigingskracht.

Het echte

Dat veranderde snel in de negentiende eeuw. Al is het hier niet de plaats om het verval van het publieke diepgaand te analyseren, men kan, met de Toqueville, vaststellen dat het najagen van de abstracte waarden van persoonlijk fortuin en succes in het kapitalisme heel snel een verlies aan belangstelling voor zaken buiten de persoonlijke sfeer veroorzaakte. En, hoe men het ook wil verklaren of duiden (fetisjisme, narcisme, vervreemding en tutti quanti...), tegelijk begint een niet aflatende en hopeloze speurtocht naar het echte, oorspronkelijke, ware. Dat tast de grens tussen het publieke acteren en het private aan: alles wordt privé, en dus onderworpen aan de eis van echtheid en waar-

De avonturen van Nero en co. De Verdroven stad - Marc Sleen



heid. Omgekeerd wordt alles ook steeds meer geïnterpreteerd als een teken van de 'verborgen binnenkant' van de mens en dus niet als arbitrair communicatieteken. Wat er weer toe leidt dat men zich steeds gereserveerder gaat opstellen, zo weinig mogelijk laat zien van die binnenkant om niet kwetsbaar te zijn. Iets wat in de genadeloze strijd om het bestaan wel erg belangrijk kon zijn.

Een en ander leidde ertoe dat men gaandeweg steeds minder wist wat het echte eigenlijk was, dat alles bedrog begon te lijken, de eigen gevoelens en gedachten inbegrepen. Het acteren als publieke omgangsvorm werd 'ongeloofwaardig', het 'masker' kreeg een negatieve connotatie. De kunstenaar wordt in de negentiende eeuw daarom een belangrijke figuur, omdat hij verondersteld wordt diegene te zijn die wel nog toegang heeft tot dat zo wanhopig betrachte echte. Met enige afstand kunnen we nu dan wel zien dat het hier vaak om niet meer dan een potsierlijk opblazen van het zelf ging, maar dit neemt niet weg dat de idee op dat ogenblik postvatte dat de acteur de toeschouwer (en dus niet het publiek!) die er vatbaar voor was een spiegel voorhield. De vraag is dan, is het deze spiegel waarop in Jans' tekst bedoeld wordt? En wat heeft deze spiegelervaring nog met het publieke te maken? Met de stad? Veel vragen, weinig antwoorden. (Het wettigt overigens het vermoeden dat de pijlsnelle teloorgang van het theater in het Oostblok, na het vallen van het ijzeren gordijn, veel te maken heeft met precies het in snel tempo eroderen van het publieke, op het ogenblik dat een andere kwestie, het najagen van persoonlijk geluk en fortuin, het gedeelde streven van ieder voor zich wordt.)

Collectiviteit

Tot hiertoe sprak ik steeds over het publieke. In Erwin Jans' tekst valt echter, en het is wellicht niet zonder betekenis, een ander woord:

de collectiviteit. Hoe moeten we dit nu begrijpen? Is dit iets anders dan het publiek? Is dit het fenomeen van de massa dat in de negentiende eeuw de kop opsteekt? Is het de 'publieke opinie' die overal en nergens bestaat? Spreekt en acteert de collectiviteit? Dat alles lijkt moeilijk voorstelbaar. Het woord collectiviteit lijkt veel weg te hebben van het monument dat het publiek voor zichzelf opgericht heeft nadat het ter ziele gegaan is. Als het leven dat herdacht wordt nadat het verdwenen is, en waarvan alleen een herinnering overblijft.

Of is er toch iets meer? Is de collectiviteit niet zozeer een monument dan wel een kolosale gedachte, de hypothese van een diepe grondlaag die onder de oppervlakkige strevingen en handelingen van de individuele burgers doorwerkt, die allen binnen een zelfde lot verbindt? Minstens even vaag, en voorts stinkt de gedachte ook een beetje. Wat we al van collectiviteiten van dit slag gezien hebben was geen aangenaam gezicht. Iets wat Jans ook heel goed weet, en dus haast hij zich verder in de tekst om dit monolithisch beeld op te breken in een meer complexe figuur – die van verschillende culturen die bij elkaar komen. De veronderstelling daarbij is dan dat de aanwezigheid van die verschillende culturen op een plek – de botsingen en wrijvingen, maar ook de wederzijdse beïnvloeding – een heilzaam, horizontverruimend effect kan hebben. Maar dat verlegt het probleem natuurlijk alleen maar. Cultuur is een al even moeilijk tastbaar en definieerbaar begrip als collectiviteit, verwijst al even sterk naar een diepe grondlaag als het woord collectiviteit, en is finaal even moeilijk te vatten. Laat staan dat we er iets van opsteken, door alleen de loutere aanblik ervan.

Cultuur

Waar moeten we ze dan overigens gaan zoeken, die cultuur? Moeten we het bij de officiële cultuur houden, bij de presentatie van

artistiek werk dat zijn wortels (hier gaan we weer!) vindt in een eeuwenoude cultuur en er nieuwe transformaties en mutaties van toont? Dat is de kaart die de kvs trekt door haar samenwerking met het Centre Arabe d'Art et de Littérature. Daar is niets tegen, integendeel, maar het blijft wel een open vraag hoe sterk dit soort voorstellingen verankerd zit in de Brusselse realiteit. Is dit geen pure, onversneden import? Is de kaart die de Beursschouwburg trekt om allochtone jongeren die meer dan eens het noorden kwijt zijn en van 'Arabische' en 'westerse' elementen een vrolijke potpourri maken, vaak als een uitlaatklep voor frustraties die ze elders moeilijk kwijt kunnen, niet veel 'juister'? Of wat te denken van KunstenFESTIVALdesArts, dat met een tentoonstelling over de Martini-toren erg dicht bij huis blijft, maar desondanks een fundamentele vraag stelt: hoe komt het dat een zo optimistische tour de force om op voordien ongeziene wijze kunst, handel, wonen en werken in een mega-gebouw op elkaar te betrekken, nu zo goed als onvoorstelbaar is? Met andere woorden, waar is onze eigen cultuur gemuteerd? Waarheen is de collectiviteit die dit samengaan als een vanzelfsprekendheid zag (een dergelijk plan zou nu bij projectontwikkelaars en makelaars alleen nog op hoongelach worden onthaald: wie zou daar willen wonen?) verdwenen?

Grootstad

Ondertussen hebben de negentiende en de twintigste eeuw niet alleen het theater, zijn publiek en de omgangsvormen tussen beiden grondig van aanzijn veranderd, maar ook de stad getransformeerd tot iets totaal nieuws. Al van in de achttiende eeuw kennen de grote steden een explosieve groei, begint zich iets als de grootstad af te tekenen. (In de Belgische context kan alleen Brussel die naam min of meer opeisen, al is de grootstedelijke ontwikkeling van Brussel tot in de jaren '50 steeds

De avonturen van Nero en co. De Verdorven stad - Marc Sleen



veel bescheidener geweest dan die van bijvoorbeeld Parijs of Londen).

Die grootstad verschijnt al snel als een monsterlijk produkt van de industriële maatschappij. Bruno Fortier beschrijft het als volgt: 'De metropolen zuigen niet alleen andere steden, maar hele grondgebieden leeg. Ze trekken de plattelandsbewoners aan als magneten; zodra men ze betreedt wordt men totaal gehypnotiseerd en is men niet meer in staat ze te verlaten; het kenmerk van hun kwaadaardigheid is dat ze niet eens in staat zijn hun eigen populatie voort te brengen. Ze veroorzaken de dood en om hun eigen voortbestaan te verzekeren, hebben ze voortdurend nood aan vers bloed.' Maar hij noteert ook: 'Deze klassieke thema's van de metropool worden gecompenseerd door andere, even klassieke thema's zoals het kosmopolitisme en zijn positieve uitwerking, de nieuwsgierigheid die alleen in de steden kan worden bevredigd, de vrijheid die de metropool biedt tegenover de sociale controle in kleinere steden en dorpen enzovoort...' Deze laatste, positieve bedenkingen vinden we min of meer terug in de tekst van Erwin Jans. Geheel nieuw is deze gedachte dus niet.

Jungle

Hier is een merkwaardige parallel te trekken tussen de lotgevallen van theater en stad. Waar in de achttiende eeuw de stad beschreven kan worden als het toneel van een nieuw soort burger, die iedereen vrij kan aanspreken op grond van een gedeelde code, wordt in de negentiende eeuw de stad allengs meer beschouwd als een jungle, een gevaarlijke plaats waar ieder zich terugtrekt in de anonieme massa. Slechts een enkeling, de kunstenaar, de dandy, springt eruit als de spreekwoordelijke uitzondering die de regel bevestigt. De stad wordt dan ook symbool voor een bepaalde sublieme, afgrondelijke ervaring, die het platteland niet kan leveren: 'men kan min of meer

pathetisch kiezen voor de grootstad, voor de duizeling van de moderniteit, voor de ontworteling, voor het Leven Zonder Eigenschappen...' schrijft Bart Verschaffel.

Hoe sterk lijkt deze verschuiving in de stadservaring van 'podium' naar 'afgrond, duizeling' niet op de verandering van wat men zoekt in het theater. Van een afbeelding van het eigen publieke leven zonder diepte naar een afspiegeling van het ware, het diepe enz., dat zich verbergt achter de dagelijkse onechtheid. Merkwaardig genoeg is dit tweede, ons eerder bekende en ogenschijnlijk bloedernstige, geëxalteerde streven een stuk minder gevaarlijk dan het eerste. Het frivole, oppervlakkige, luidruchtige theater in de achttiende eeuw, met zijn ongedisciplineerd en onaandachtig publiek (in plaats van te luisteren speelden ze zelf, onvoorstelbaar!), hield bij wijze van spreken generale repetitie voor een revolutie die inzake bloederigheid (en dus ook 'echtheid') niet mis was. Theaters in de negentiende eeuw vormden, een enkele uitzondering daargelaten, zelden de opmaat voor doorslaggevende wendingen in de geschiedenis. Misschien dacht men wel dat er fundamentele dingen veranderden, in werkelijkheid ging de productie gewoon door.

Accessoires

Er is nog zo'n merkwaardig gezichtsbedrog. Terwijl tegen het einde van de achttiende eeuw het theater een favoriete verblijfplaats van de burgerij werd en zo in zekere zin deel ging uitmaken van het stadslandschap – dat in zijn geheel een soort openbaar salon werd voor de burgerij –, is het pas in de negentiende eeuw dat het theater het stedelijke landschap in zijn interieur als het ware gaat representeren. Wie ooit in de Opéra in het Palais Garnier in Parijs heeft rondgedoeld, zal het moeten erkennen: dit is geen gebouw, maar een stad in het klein, met onverwachte perspectie-

ven, doorzichten, wandelingen en passages. Maar wat betekent dit? Geïsoleerd als het ligt op een klein eiland in een toen al hectische verkeersstroom, behoort de Opéra niet meer tot het stadslandschap. Het simuleert wel stedelijkheid, maar het is een simulatie. Het lijkt nog wel op de oude, weinig opgesmukte theaters waar het publiek vrank en vrij zijn zeg kan doen, zichzelf een spektakel is, maar in de praalzieke decoratie van het gebouw zelf worden de bezoekers gereduceerd tot niet per se noodzakelijke accessoires. Zij moeten er het zwijgen toe doen, zich laten overdonderen.

En dat het allemaal uiteindelijk niet zo gevaarlijk meer was, mag blijken uit het feit dat Napoleon III van deze Opéra zijn officieuze verblijfplaats maakte. Dat zou Louis XVI zich in 1789 wel nooit in het hoofd hebben gehaald. (Bij dit alles kan men zich bedenken dat het overdonderen nog steeds een geliefde tic is van theatermakers. Nog steeds willen ze ons bij het nekvel pakken, tot betere inzichten brengen, een klap in het gelaat geven of op andere wijzen de waarheid in het gezicht slingeren. 'Zwijg en verteer' is nog steeds het motto. De kwestie is alleen, waarom slikken wij dit inderdaad, waarom spreken we niet vaker tegen, waarom fluiten we de acteurs niet meer het podium af? En omgekeerd, waarom roepen theatermakers steeds weer dat ze participatie van het publiek verlangen, terwijl dit soort terreurdenken toch niet dadelijk tot participatie strekt? En waarom prijzen ook critici steeds weer stukken aan als belangwekkend (sic), huiveringwekkend, ontstellend en ga zo maar door? Zoals Frank van de Veire in een lezing tijdens Antwerpen '93 haarfijn uiteenzette, hier klopt iets niet.)

Lunapark

Sindsdien zijn steden echter grondig van aard veranderd. Het einde van de negentiende eeuw geeft de eerste grote stadsherstructureeringen te zien (het fenomeen van de nieuwe, ge-

De avonturen van Nero en co. De Zwarte piraat - Marc Sleen



plande uitbreidingen, de negentiende-eeuwse gordel), en het is sindsdien niet meer gestopt. De kernstad, traag en organisch gegroeid, werd omsingeld en verstikt door steeds meer uitbreidingen, en een ander, beheersmatig denken maakte zich meester van de stad. Men ging eraan 'dokteren': stedenbouw werd en wordt nog steeds beschreven als een chirurgisch proces van snijden, amputeren en plaatsen van prothesen, wat onderhand merkwaardige hybriden heeft opgeleverd. Bovendien ging de logica van netwerken van rioleringen, elektrische leidingen, verkeersassen zich langzaam meester maken van deze mutaties, en de stad geheel uiteenleggen in functionele eilanden met diverse voorzieningenniveaus en bestemmingen.

Deze evolutie eindigde in een verregaande functionele verdunning en verarming. Pas vrij recent kwam men tot de vaststelling dat bij al deze 'verbeteringen' de patiënt zelf blijkbaar overleden was. Maar dat kan de pret niet echt drukken, want ondertussen heeft de explosieve ontwikkeling van het verkeer er toe geleid dat 'nobody in his right mind' nog in de stad woont. Wie kan, ontvlucht de reeds vermelde 'duizeling van de moderniteit' en gaat in de randstad wonen. Of zoals een stedenbouwkundige in Brussel het onlangs formuleerde: 'Il n'y a plus que des immigrés et des intellectuels flamands qui habitent à Bruxelles'. De eersten omdat ze misschien niet anders kunnen, de tweeden omdat ze wellicht halsstarrig in de morele meerwaarde van de grootstad geloven. Maar als niemand nog echt verplicht is de duizeling van de grootstad, de hectische drukte en het lawaai aan den lijve te ondervinden, kan ze gaan functioneren als een soort lunapark, een kick, zij het met veel meerwaarde. De stad blijft een stenen getuige van een 'publieke' werkelijkheid die ondertussen enkel nog, zoals Bart Verschaffel in 'De kring en het netwerk' beschrijft, een schijnleven is gaan leiden op de beeldbuis.

Simulatie

De vraag die men zich bij dit alles kan stellen is: waarom hecht het theatermilieu desondanks een bijna existentieel belang aan de stad als vestigingsplaats, wanneer het vermoeden gewettigd is dat die plaats voor het theater slechts op dezelfde wijze belangrijk is als waarop ze ook voor een handelszaak of een restaurant of café belangrijk is? Stadscentra zijn immers niet meer de plaatsen waar 'het' gebeurt, zijn geen 'sociale condensatoren' meer, maar plaatsen waar 'iets' gebeurt, begrijp: waar een aantal functies, zoals uitgaan, winkelen, plezier maken hun plaats hebben. Een dankbare omstandigheid voor een theater, dat is zeker. Maar levensbelangrijk?

Het volstaat om te kijken wie theaters bezoekt. De meeste bezoekers bewonen de stad niet (meer), maar gebruiken ze. In die zin zetten alle theaters in de stad een evolutie voort die bij het Palais Garnier begon. Het theater simuleert even stedelijkheid, publiek, gesprek, voor de duur van een voorstelling en het drankje achteraf, en dan is het afgelopen. Het theater is geen deel meer van een stedelijke huiskamer zoals in de achttiende eeuw, of we dat leuk vinden of niet. En trouwens, zelfs het stadscentrum zelf simuleert in hoge mate stedelijkheid. Loop na één uur 's nachts door Brussel: er is weinig 'bruisende, chansende stad', weinig functionele diversiteit te zien, enkele straten niet te na gesproken.

Artefact

Een verklaring, specifiek voor Brussel, is de volgende: wanneer de stad leegloopt, wanneer er bovendien rond die stad een 'cordon sanitaire' van culturele centra ligt die de theaterliefhebber 'thuis' houden, wanneer tenslotte binnen afzienbare tijd misschien niemand nog de noodzaak zal zien om dat centrum 's avonds aan te doen omdat winkelen en uitgaan zich in de periferie genesteld hebben, zou het wel

eens gedaan kunnen zijn met het bezoek aan het stadstheater. Daarmee spelen stadstheaters hun legitimiteit, en dus hun bestaanreden kwijt.

Het is een redenering die de Beurschouwburg maakte, toen ze haar werking diepgaand wijzigde en richtte op de 'werkelijke' stadsbewoners. Al moet het de Beurs nagegeven worden dat haar redenering niet mercantilistisch was, maar ingegeven werd door een authentieke sociale bekommernis. Want een stad als Brussel, waar de hele middenklasse het veld geruimd heeft voor een relatief gemarginaliseerde bevolkingsgroep, wordt zeer problematisch om te wonen, omdat diegenen die 'het voor het zeggen hebben' er weg zijn, en er zich dus ook geen zorgen over maken, de zaken maar op hun beloop laten. Terwijl, ondanks al wat hier eerder beweerd werd, een stad als Brussel, met zijn diversiteit aan wijken en bewoners, nog steeds een ervaringsrijkdom en een scala aan faciliteiten biedt die bijzonder gunstig afsteken tegen de ervaringsarmoede, de sociale monotonie van de modale verkaveling in de randstad. En dat historisch uniek artefact kan men niet zomaar op de schroothoop gooien, hoe zorgwekkend de toestand ook moge wezen.

Als een theater zich op zijn directe omgeving gaat richten, met het uitdrukkelijk plan de leefbaarheid en bewoonbaarheid ervan onder de aandacht te brengen/te verhogen, is dat een intrinsiek belangrijk streven. Het kan misschien op langere termijn opnieuw een middengroep naar de stad lokken die de stad weer opeist als haar terrein en haar niet overlaat aan speculanten en stedenbouwkundigen. Voor de Beurschouwburg heeft deze nieuwe koers echter ook een kleine aardverschuiving in de programmering veroorzaakt. Het theater als artistieke vorm heeft tegenover andere kunsten en activiteiten enorm aan belang ingeboet. Dat is niet verwonderlijk: het publiek dat gevoelig is voor de waarheidsstichtende 'terreur' van het theater is niet licht te vinden bij een populatie die wel

De avonturen van Nero en co. De Verdorven stad - Marc Sleen



wat anders aan haar hoofd heeft dan 'nog meer werkelijkheid'. Die is er al, met bakken.

Referentiepunt

Maar er zijn ook andere verklaringen. De hele ideologische constructie rond theater en stad, zoals ze in een notedop geformuleerd wordt in Erwin Jans' tekst bij de aanvang van dit artikel, berust op de historische anteceden-ten van het hedendaags theater. Het is zelfs maar de vraag of theater, als het ons niet overgeleverd was uit het verleden, heden ten dage nog uitgevonden zou worden in dezelfde vormen, en met dezelfde premissen. Precies het oude centrum van steden is een soort getuigenis van dat verleden dat als een onbewuste grondlaag van ons denken en handelen blijft doorwerken. Het toont dat we inderdaad uit een geschiedenis komen die op een onnavolgbare manier – de moderne steden zijn er het voortdurende bewijs van – een volstrekt uniek, niet te imiteren en niet in een sluitende beschrijving te vatten artefact heeft opgeleverd.

En die uniciteit is het produkt van zeer vele mensen, over zeer lange tijd, met nauwelijks een bevoogdende of deskundige blik die ooit het geheel helemaal in zijn greep heeft kunnen krijgen. (Wat dat laatste betreft is Brussel trouwens uniek: niets, zelfs geen project van beperkte omvang, is in de loop van de Belgische geschiedenis ooit helemaal tot een goed einde gevoerd in onze hoofdstad. Men begint steeds met grandioze plannen, maar van Leopold II tot Expo 58 of de Noordwijk verzanden deze plannen steeds halverwege. Dat geeft de stad een merkwaardige, voor sommigen aanstootgevend, gefragmenteerde aanblik. En als er al eens iets gelukt is, is men steeds bereid geweest de boel na min of meer korte tijd grondig te verknoeien. Denk maar aan de wijk rond het nieuwe Europese parlement: een schokoperatie die de stedenbouwkundige discipline tot ver in de eenentwintigste eeuw discrediteert door een zeldzaam harmonieus fragment, met een prachtig park, in de stad grondig en definitief om zeep te helpen.) Die historiciteit wordt echter in de huidige city marketing, en zelfs in de ervaring van de toevallige gebruiker, de niet-bewoner, platgedrukt tot een beeld. Als de façade maar blijft staan, zijn we al lang tevreden, hebben we niet de indruk dat we zomaar ergens neergeploft zijn in de geschiedenis, als in een oneindig nu-niets. De stad-als-beeld verleent een soort identiteit, een referentiepunt.

Aura

Zo bekeken zijn theaters natuurlijk bijzonder belangrijk, omdat ze een beeld creëren dat nog veel sterker is dan dat van het eenvoudige monument. Op een diffuse manier doen ze de herinnering aan/verbeelding van wat de stad ooit aan leven heeft geherbergd even terug opduiken. Ze simuleren het stedelijke op een superieure manier. En door die simulatie verlenen ze de praktijk van het theater in de stad een extra glans, een aura die het theater buiten de stad nooit zal hebben. De fantasie van de gebeurtenis, het bruisende leven vol gesprekken en discussie, avontuur zelfs, wordt er gratis bijgeleverd. Het vage, wijd verbreide verlangen naar dat soort gebeurtenissen is voor een kunstvorm die al bij al toch vrij gemarginaliseerd is – zij het relatief exclusief – een geschenk uit de hemel als legitimatie van de eigen praktijk. Als daar dan nog wat slagzinnen met 'altijd al...', 'collectiviteit...' enzovoort aan vastgeknoopt kunnen worden, en voldaan kan worden aan een al even onbestemd verlangen om diepere bodems en hogere waarheden te zien in wat we doen en ervaren, kan het niet meer stuk.

Splitsing

Alleen, het klopt niet. Historisch zijn dit altijd wankele constructies, het legitimerende

'diepere' en 'hogere' is meestal snel doorprikbaar, het credo van de noodzakelijke artistieke terreur is ronduit irritant en tenslotte, de manier waarop de stad opgevoerd en gebruikt wordt kan in hoge mate als parasitair bestempeld worden (de omzet van de horeca even niet meegerekend). Theater moet zich niet op deze manier legitimeren, het is trouwens een soort pleidooi waar alleen theater-gelovers gevoelig voor zijn.

Bovendien is het zeer goed mogelijk om de uniciteit, het belang en ook de rol van de geschiedenis voor het theater op correcte wijze te legitimeren zonder al deze poespas en sublieme gedachtenvluchten. Rudi Laermans' essay *Onzichtbare werkelijkheden, onzichtbare lichamen, onzichtbare beelden, of: de noodzaak van theater vandaag* doet dat op voortreffelijke wijze door te wijzen op ondubbelzinnige eigen aspecten van het theater: de tijd- en plaatsgebondenheid, de niet-herhaalbaarheid, de bijzondere werking als cultureel geheugen door een tekst steeds opnieuw te actualiseren, de merkwaardige effecten die voortvloeien uit de louter fysieke aanwezigheid van de acteur op de scène. Alleen, in deze argumentatie komt de lotsverbondenheid van stad en theater niet voor. De stad en het theater waren ooit een siamese tweeling, wis en zeker. Maar bij de splitsing gingen zij elk hun eigen weg, en naar het zich laat aanzien is de stad de minst fortuinlijke van de twee geweest. Theater kan verder, en betekent verder, ook zonder die stad. De rest is ideologie of marketing, geen kunst.

Pieter T'Jonck

Het essay *De noodzaak van theater vandaag* is verschenen in het Nederlandse tijdschrift *De Gids*, nr 159 (1/96) pp. 60-66. Bruno Fortiers boeiende analyses van de hedendaagse stad kan men lezen in *L'amour des villes*, Mardaga, Luik, 1995.

De avonturen van Nero en co. De Verdorven stad - Marc Sleen

