

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

