

De zin van een anachronisme

Eric de Kuyper over de actualiteit van de podiumkunsten: 'Waarom zouden we per definitie modern moeten zijn?'

Theater als sleutel tot de geschiedenis

1. In zijn artikel *Kunst, Hedendaagsheid, Techniek* (Etcetera 59, maart 97) raakt Rudi Laermans enkele kwesties aan die me al lang bezighouden. Misschien hebben de podiumkunsten, zoals Laermans stelt 'niet eens de twintigste eeuw gehaald'. Ik ben het daar in grote lijnen mee eens. Het theater, laten we het maar bekennen, is een anachronisme. Maar, zou ik er meteen aan willen toevoegen: so what? Dat betekent hoegenaamd nog niet dat de zogenaamde 'opvoeringskunsten' in deze tijd geen functie meer zouden hebben.

2. Wat doorgaans het repertoire wordt genoemd, geeft onomwonden te kennen dat het tot een andere tijd behoort: het is een overblijfsel uit het verleden. Doch het vreemde is dat door middel van een opvoering een klassieke tekst 'actueel' wordt gemaakt. Misschien niet in de zin van 'hedendaags', maar wel in die van contemporain. Het is die paradox die me zinvol, ja, uniek en onmisbaar lijkt. Veel meer dan het ophangen aan een wand van een oud schilderij, het restaureren van een gebouw of stadsdeel of zelfs het uitvoeren van een muziekstuk, is het opvoeren van een theatertekst, een opera of een ballet uit het repertoire per definitie een plaats in de actualiteit. Dit is de kracht en tevens de zwakte van de opvoeringskunsten.

Dat die vorm van 'actualiteit' niet samenvalt met onze al dan niet juiste ervaring van hedendaagsheid lijkt mij vanzelfsprekend, maar velen lijkt het een doorn in het oog te zijn.

Waarom zouden we per definitie modern – in de zin van hedendaags – moeten zijn? Ik weet wel dat Baudelaire – meer dan een eeuw geleden – opgeroepen heeft tot het modernisme. Wat als provocatie (?) was bedoeld is tot een beklemmende kunstideologie uitgegroeid, waar de plastische kunsten nog het meest onder

te lijden hebben. Maar geen enkele kunstvorm lijkt aan die dwang te kunnen ontsnappen. Kunst *moet* hedendaags zijn. Bovendien wordt van elk kunstproduct verwacht dat het vernieuwend zou zijn. Waarom die onmogelijk te realiseren dwanggedachten?

Toegegeven, sommige kunstvormen kennen min of meer lange periodes waarin ze perfect bij de tijd blijken aan te sluiten, en die tijd op een zinvolle manier weten te integreren en te stimuleren. Zoiets kan, geloof ik, van de operavorm tijdens de voorbije eeuw(en) worden gezegd. Wat beslist nu niet meer het geval is. Film was gedurende enkele decennia ook zo'n medium. Of dit laatste nog altijd het geval is, betwijfel ik.

3. 'Het hedendaagse is afwezig in de Kunst van onze eeuw,' schrijft Rudi Laermans. Gezien zijn strakke benadering van 'hedendaags', begriep ik dat. Hedendaags is voor mij niet hetzelfde als actueel. Een opvoering is altijd iets dat zich afspeelt in het hic et nunc. Misschien heeft die opvoering wel niet zo veel te vertellen over bepaalde facetten van de hedendaagsheid (wat Laermans de techno-conditie noemt), maar hoe dan ook, de actualiteit van een opvoering is er een wezenlijk gegeven van. Alleen al omdat de acteurs mensen van nu zijn met lichamen van nu en acteren voor toeschouwers van nu. Ik geef een voorbeeld: een opvoering van de salonkomedie *Private Lives* van Noel Coward die ik in de jaren tachtig in Londen zag. Het viel me op dat geen van de vier uitstekende acteurs er in slaagde de speelstijl, het maniërisme, kortom de jaren-dertigtoon te vatten. Dat is trouwens ook niet belangrijk. Alleen was dat duidelijk de bedoeling van de opvoering, en dat kon je het scherpst aflezen aan het acteren van Maggie Smith die dankzij haar enorm talent erin slaagde het

tijdsbeeld dat gezocht was op te roepen. Door middel van parafrase en andere middelen die te maken hebben met pasticheren kon ze op virtueuze manier evoceren maar niet realiseren. De andere medespelers – onder wie toch ook als ik me niet vergis Robert Stephen – deden krampachtig hun best die Engelse speelstijl die niet meer bestaat en ook niet meer kan bestaan, te vatten. Alleen al hun lichamen en hun motoriek was anders; ook al droegen ze perfect nagebootste jaren-dertig-avondjurken en smokings, hun lichamen bewogen er op een hedendaagse manier mee.

Hoe ik dat kan weten? Ik heb immers Noel Coward en Gertrude Lawrence nooit zien acteren. Het is ook slechts via een soort archeologisch werk dat ik dat kan beweren: ik ken films uit die jaren, en radio-opnamen die mij suggereren hoe het toen op het toneel moet zijn geweest. Het blijft giswerk. Alleen weet ik dat wat ik zie en hoor op de West End in 1980 geenszins klopt met wat er in die opvoering werd nagestreefd.

De actualiteit van een opvoering is nauw verbonden met haar vergankelijkheid. Ook dat stuit ons tegen de borst: dat iets efemeer zou kunnen zijn, dat er dingen zijn die niet vastgelegd zouden kunnen worden!

4. Brecht vertelt ergens dat Piscator hem na zijn encensering van *Die Räuber* van Schiller toevertrouwde: 'Ik heb met deze encensering willen bereiken dat de toeschouwers, bij het verlaten van het theater, beseffen dat 150 jaar geen kleinigheid is!'

Bij een opvoering is het de afstand tussen het hier en toen die boeiend is. En vooral, hoe die gaping spannend en relevant wordt gemaakt. Een opvoering is een bijzondere en unieke uitzetting met het verleden vanuit het heden. 'Uiteenzetting' te verstaan als 'confrontatie'.

Het is wanneer ik het scherpst van die afstand bewust word gemaakt dat ik theater (etc.) altijd het krachtigst en het meest zinvol heb gevonden. Vooral dan op het specifieke vlak van de emoties en de morele waarden lijkt me dat het meest pregnant. We worden op 'eigenaardige' manier geconfronteerd met vragen zoals bijvoorbeeld: 'Wat begrijpen we nog van het begrip "eer" (en oneer)?' En van de daaraan gekoppelde gevoelens als 'wraak' en 'vergifenis', waar zovele drama's van Shakespeare, de Spaanse auteurs tot en met de opera's van Verdi om draaien? Welnu, bij een geslaagde opvoering van een werk waarin die begrippen centraal staan, begrijp ik als toeschouwer min of meer wat ze betekend moeten hebben. En tweede bijkomende doch niet onbelangrijke beschouwing: ik vraag me af wat er in onze tijd met dit – historisch gedateerd – gevoelsregister is gebeurd.

Dat soort bedenkingen en ervaringen treffen me nog sterker wanneer het gaat om het

rijke gamma van de amoreuze gevoelens. Wat aangevangen met de voor ons zo vreemd aandoende mengeling van schuld en lust, zoals in een niet eens zo ver van ons verwijderd stuk van Mauriac, *De onbeminden*? Doch die verwondering, hoe vaag ook, hoe gevoelsmatig die reflexie ook is, biedt openingen en perspectieven. Want, wat en hoe zouden we een besef hebben van wat in een bepaalde tijd libertinage heeft betekend, als we Marivaux niet hadden?

Dat dit soms een zowel geestelijke als emotionele inspanning vraagt, valt niet te ontkennen. We zijn dan ook snel geneigd te verklaren dat bepaalde teksten ontoegankelijk zijn geworden. Zoiets verraadt echter meer over de huidige tijd, die deze werken niet aan blijkt te kunnen. Juist waar het onbegrip of de afkeer het hevigst zijn, vermoed ik dat de betekenis – de uitdaging – voor nu misschien het grootst is. Ik denk aan de vreemd aandoende overdreven vormen van sentimentaliteit uit de vo-

rige eeuw – gaande van de Romantiek tot de Victoriaanse zoetzerigheid – die van ons verder af lijkt te staan dan bijvoorbeeld de gruwel van de Griekse tragedies.

Maar wat zouden we zijn zonder deze sleutels die ons tot bepaalde gebieden van de kunst en cultuurgeschiedenis, of de mentaliteitsgeschiedenis tout court, toegang verschaffen?

5. Soms lijkt het wel dat er hele genres ons door de vingers glippen. De operette lijkt me zo'n genre te zijn.

Die zeer genuanceerde mengeling van sentimentaliteit en 'domheid' komt naïef over. En naïviteit of 'candeur' is weer zo'n gevoel dat we verleerd hebben. Met het gevolg dat een hedendaagse regisseur meent een beroep te moeten doen op zijn intelligentie, zijn goede smaak en zijn virtuositeit om een operette op te voeren. Zoals onder meer weer eens het geval was bij de recente opvoering van *Orphée aux Enfers* van Offenbach in de Munt. Eens te

Orphée aux Enfers – De Munt / Johan Jacobs



meer een gemiste kans om de operette te lijf te gaan. Ik vind zo iets jammer omdat we bijzonder behoefte hebben aan uiteenzettingen over het begrip 'bêtise', dat we nog enkel kennen via tv-entertainment en consumerisme. Flaubert kon nog zijn *Dictionnaire des idées reçues* schrijven. Nu zijn we *political correct* en is het zelfs *political correct* om de *political-correctness-ideologie* aan te vallen. Onszelf – niet de anderen, maar onszelf! – een lachspiegel voorhouden zit er niet meer in.

6. Het is niet omdat geschiedenis mij boeit dat ik zo'n historische benadering van het theater vooropstel. Het is eerder omgekeerd: het is omdat ik me zo intensief met het theater en de andere podiumkunsten heb beziggehouden dat ik geschiedenis in het algemeen boeiend ben gaan vinden. De geschiedenis heeft zich als het ware opgedrongen. Wagner en Verdi stellen me dringende vragen over de negentiende eeuw, zoals Mozart of Shakespeare, Racine en Monteverdi over vorige eeuwen, vorige historische contexten. Voor mij was dat de boeiendste manier om in de – ook politieke, sociale en economische geschiedenis – een ingang te vinden. Op zo'n manier de geschiedenis bestuderen is bijzonder prikkelend. Het geeft op de koop toe, denk ik, een scherper beeld van wat er zich in die hedendaagsheid afspeelt. Wat hebben we gewonnen? Maar ook: wat zijn we verloren?

7. Er bestaat geen hedendaagse podiumkunst, stelt Rudi Laermans. Ik ben er helemaal niet zeker van dat het de taak of de opdracht is van de (traditionele) kunsten om hedendaags te zijn. Ze hebben andere dingen te bieden; en die zijn juist in de techno-conditie uniek en zeldzaam. Wat staat er verder af van deze conditie dan gedurende twee uur stil en bewegingsloos te zitten kijken naar een ruimte waarin een aantal mensen met hun levende lijven iets uitbeelden? Het is inderdaad een anachronisme; en in zekere zin ook museaal. Maar aan de andere kant hebben de podiumkunsten een soort corrigerende functie. Omdat ze juist een beroep doen op een vorm van waarneming en verbeelding die dreigt geatrofieerd te raken. Soms gaat het daarbij om heel eenvoudige dingen. Ik merk bij mezelf dat de lengte van operaopvoeringen – ik denk hier aan de *Tristan* maar bijvoorbeeld ook aan *Le Nozze di Figaro* – bijzonder veel van mij vergt. Eigenlijk kan ik die lange concentratie niet meer aan. Maar anderzijds ben ik blij dat er nog zo'n kunstvorm bestaat waar ik aangezet word om uit de gangbare vormen van perceptie te stappen, in dit geval de blitsendsnelle perceptie. Gelukkig bezit ik nog de basis van

die waarnemingsregisters die een opvoering van mij verlangt. En bij wie die waarneming is afgestompt, bestaat gelukkig de mogelijkheid (nog) ze aan te leren en te verfijnen zolang opvoeringen zullen bestaan.

8. De tendens in de opvoeringspraktijk van de jongste decennia laat duidelijk zien dat de confrontatie met het verleden niet evident is. Grofweg merk ik drie soorten benaderingen in de hedendaagse opera- en theaterregies, die elk een nogal eenduidige relatie onderhouden met de geschiedenis.

Een eerste en misschien wel de meest voorkomende houding is een klassiek stuk op te voeren alsof het een hedendaags stuk gold. Dat zo iets niet vanzelfsprekend is, of op z'n minst niet over de gehele lijn evident is, merkt men aan de wrange, komische of absurde dissonanten. 'Waar hebben die personages het over? Waar gaat dat stuk eigenlijk over?' schijnen de hedendaagse vertolkers – en regisseurs – zich samen met ons, toeschouwers, de hele avond lang af te vragen. Erg efficiënt kan deze benadering werken wanneer een soort verwondering, een ingebouwde en doorgezette reflexie aanwezig is op die gedateerde stof, waarvan de historiciteit als het ware wordt genegeerd.

Dat leidt soms tot het demonstratief uiting geven aan wantrouwen of irritatie tegenover de stof. Een etaleren van onmacht is daarbij vaak latent aanwezig. Het al te systematisch toepassen van deze methode – het is een leesmethode – leidt echter tot voorspelbaarheid en ongedifferentieerdheid: een opvoering van een Noel Coward verschilt dan nog weinig van een opvoering van Molière of Thomas Bernhard.

Een andere maar soortgelijke tendens bestaat erin het historisch gedateerd stuk te actualiseren. Op een manier zodat er voornamelijk naar zinvolle (?) analogieën wordt gezocht. Vaak en snel vervalt deze aanpak tot een soort intellectualistische betweterij en/of oppervlakkige vormen van decoratieve ornamentiek. Kortom een pseudo-houding die wel effect sorteert. Reussites zijn niet uitgesloten maar zeldzaam, leerde mijn ervaring met dat soort benadering.

Ten slotte heb je een mengvorm waarbij het 'historische' wordt aangestipt, zonder dat er dieper wordt op ingegaan. Verschillende historische periodes – tot de meest actuele – worden bijvoorbeeld in aankleding en gebruik van rekvisieten door elkaar gehaspeld, alsof de geschiedenis een grote rommelmarkt is waarop dat klassieke stuk dan toevallig werd aangetroffen.

Er zijn nog andere varianten mogelijk, zoals het plaatsen in de tijd waarin het werk

werd gecreëerd en niet de tijd waarin het zich afspeelt. *De Ring of Aida* in de negentiende eeuw. Maar het is niet mijn bedoeling om een overzicht te geven van de geschiedenis van de opvoeringskunsten in de tweede helft van deze eeuw.

Alle drie deze benaderingen, waarvan ik geen enkele principieel verwerp – in elk van hen vonden markante opvoeringen plaats –, hebben echter gemeen dat ze hun onwil en/of onmacht om met de historische dimensie van het gegeven een uiteenzetting aan te gaan, te kennen geven.

Braaf of modieus zowel als hysterisch en iconoclastisch, uiteindelijk schijnt er een defaitisme door want de anachronistische spanning die een opvoering betekent, wordt uitsluitend gereduceerd tot die ene pool: die van de actualiteit.

Ik vrees dat deze houding een onbewuste reactie is op wat Rudi Laermans in zijn artikel zo goed evoceert, namelijk de onmacht voor de opvoeringskunsten om te kunnen aansluiten bij het hedendaags. Alsof de regisseurs per se willen bewijzen dat dit niet het geval is, zetten ze alles op het actuele en kiezen ze voor klassieke teksten vanuit een uitdagingmentaliteit. Die poging getuigt misschien wel van moed maar blijft in het krampachtige steken.

9. Deze radicale houding heeft consequenties. Althans voor mij, want ik neem aan dat niet iedereen mij in wat nu komt zal willen volgen.

Opvoeringen van hedendaagse auteurs zoals bijvoorbeeld Beckett of Pinter, Bernhard of Müller missen die historische spanning die ik in de opvoeringskunsten zoek.

Komt dat omdat de afstand nog niet groot genoeg is? Zou ik over vijftig jaar wel die historische dimensie vinden die ik nu ontbeer? Beslist, maar ook dan zou het niet volstaan, geloof ik.

Het is eerder de uiteraard nogal irritante vraag van: 'Wie schrijft er de dag van vandaag nog toneel? Wie krijgt het in zijn hoofd om een opera te schrijven?'

Ikzelf, alhoewel er herhaaldelijk om gevraagd, zie me niet een toneelstuk of een operalibretto schrijven. Zelfs al heeft de toneel-schrijfkunst niets meer of weinig te maken met het toneel zoals dat vroeger werd geschreven, het is de discrepantie tussen wat toneel, opera en ook film in een bepaalde periode hebben betekend en wat die opvoeringskunsten nu betekenen: een museale aangelegenheid. Let wel, ik ben een hartstochtelijke verdediger van dat museale. Dat we een Mozart en een Wagner ook nog live in een zaal, met echte zangers en een echt orkest, etc... mogen en kunnen meemaken mag werkelijk een wonder heten.

(Om die reden ook ben ik een radicale tegenstander van elke vorm van 'technische' hulpmiddelen bij live uitvoeringen. Zelfs de boventiteling bij opera verwerp ik omdat het een audiovisuele perceptie introduceert die er niets heeft te zoeken.) Maar kan wie echt beseft wat toneel, opera of film heeft betekend, hoe het op sociaal-cultureel vlak heeft gefunctioneerd, in een totaal gewijzigde sociaal-culturele context nog een toneelstuk, een opera, een ballet componeren dat pretendeert op dezelfde manier te functioneren? Wie wil nu museumkunst produceren?

De reden hiervoor is dat bij de podiumkunsten meer dan bij de andere kunsten de opvoering zo belangrijk is, en deze gebod is in de sociaal-culturele context. Ja meer: die context maakt er als het ware deel van uit. De zaal waarin de opvoering plaatsvindt, de ligging van die zaal in de grote stad of de provincieplaats, de gedragscodes die voorgeschreven worden en je permitteren een opvoering bij te wonen. Al dat en nog meer maken deel uit van de opvoering. En opnieuw, het is het anachronistisch gegeven, een op museale manier in stand gehouden gebeuren, dat voor een deel haaks staat op ons hedendaags leefpatroon. Ik,

als toeschouwer ben een deel van die archeologie: uitdagend en boeiend is dat.

Dat neemt niet weg dat er beslist uitzonderingen zijn, interessante, marginale fenomenen die de regel alleen maar bevestigen, en die regel is namelijk: 'dat het niet meer kan'. Want in de vorige tijden waren het niet de interessante uitzonderingen die de regel uitmaakten, maar was het de doorsneeproductie die relevant was en de kern van die kunst uitmaakte. De meesterwerken in de marge waren dan mooi meegenomen, als een soort extraatje.

In een tijd van industriële productie is het ambachtelijke een zeldzaam anachronisme geworden, terwijl het in vorige tijden de productievorm bij uitstek was. Natuurlijk heeft het zin om een ambachtelijke stoel te vervaardigen, alleen is die zin anders dan wanneer alle stoelen volgens deze wijze werden gemaakt.

10. Een paar decennia lang (!) heb ik op deze tekst zitten broeden. De aanzet ervan schreef ik in 1974 in *Streven*, in de maart-aprilnummers, onder de titel *Herontmoetingen met klassiekers I en II*. Ik beperkte me toen nog tot de klassiekers, maar de vraag stelde zich reeds hoe het verder met hedendaagse creaties voor een

anachronistische kunstvorm moest. De scheiding werd radicaal in verband met film. Het naar de film gaan, zoals dat driekwart eeuw had plaatsgevonden, kende in de laatste decennia zo'n grote wijziging dat ik het maken van films heb opgegeven en ook niet meer naar de film ga. Wel ben ik verplicht toe te geven dat mensen zoals d'Oliveira, Straub, Godard of Akerman met de moed der wanhoop blijven filmen en dat wat ze doen wel de moeite waard zal zijn. Het zijn de ambachtslui van een filmproductie, die niets meer te maken heeft met wat filmproductie was. De activiteit van deze marginalen heeft ook iets zieligs. Ze doet me denken aan het gedrag van uitgestorven diersoorten in een dierentuin.

Hoe een lezer dit vertellen en verhinderen dat hij denkt dat mijn opvattingen alleen maar de uitingen zijn van een doemdenker? Want dat laatste is niet helemaal het geval: ik denk meer dan ooit dat de podiumkunsten een zin hebben.

De tekst van Rudi Laermans die op radicale wijze de kwestie belicht en door haar radicaliteit een deel van de problematiek opruimt, bod mij een geschikte kans. Mijn dank hiervoor.

KRITISCH THEATER LEXICON

PORTRETTE VAN PODIUMKUNSTENAARS



Anne Teresa
De Keersmaeker



Jan Fabre



Wim Vandekeybus



Marc Vanrunxt

Deze nieuwste dansportretten vertellen alles over de carrière van de choreografen die vanaf de jaren '80 furore maakten en de 'Vlaamse golf' mee gestalte gaven. Met een biografie, foto's, een overzicht en bespreking van het oeuvre.

Beschikbare cahiers:

deel	
1	Senne Rouffaer
2	Dries Wieme
3	Jan Walravens
4	Rudi van Vlaenderen
5	Tone Brulin
6	Julien Schoenaerts
7	Herman Teirlinck
8	Walter Tillemans
9	Anne Teresa De Keersmaeker
10	Jan Fabre
11	Wim Vandekeybus
12	Marc Vanrunxt

Gratis verzamelmap bij de bestelling van 4 boekjes!
1000 BEF voor 4 boekjes + gratis verzamelmap. 250 BEF per boekje.
Verzendingskosten worden afzonderlijk aangerekend.
Bestel bij het Vlaams Theater Instituut of vraag onze publicatiefolder.

VLAAMS THEATER INSTITUUT

SAINCTELETESQUARE 19, 1000 BRUSSEL
TEL.: 02/201.09.06, FAX: 02/203.02.05
e-mail: vti@ecna.org <http://www.vti.be>



Het VTI wordt betoelaagd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en is gesponsord door de Nationale Loterij en Océ.