

ruïnes van een wereldoorlog, toont waar de taal de mens heendrijft. Artaud stelt dat we zijn aangekomen 'op een keerpunt in het menselijke denken, op een moment waarop de taal haar symbolische waarde verliest en de geest afkerig wordt van het spel van representaties. De duidelijke gedachte voldoet niet meer. Zij bepaalt een wereld die tot walgens toe is opgebruikt. Wat duidelijk is, is onmiddellijk toegankelijk, maar het onmiddellijk toegankelijke is wat dienst doet als schors voor het leven. Van dit al te bekende leven dat zijn symbolen heeft verloren, begint men te beseffen dat het niet het volledige leven is.'<sup>6</sup>

### Her-theatralisering

Het is in de schaduw van dit diepe wantrouwen tegenover de taal, haar retoriek en haar functie als vertegenwoordiger van een burgerlijke humanistische cultuur dat rond de vorige eeuwende het theater zich tegen het drama keert. Theatremakers beginnen te beseffen dat het drama (de literatuur) niet het volledige leven is. In twee ongeveer gelijktijdig verschenen werken wordt het begrip theatraliteit opgevoerd als een antwoord op die crisis. In zijn boek *Die Revolution des Theaters* (1909) houdt de Duitse theatermaker Georg Fuchs als eerste een pleidooi voor de 'her-theatralisering' van het theater. Geïnspireerd door Nietzsches dionysische duiding van het theater had Fuchs reeds in zijn artikel *Der Tanz* uit 1906 de dans tot basisprincipe van het theater verheven. De theatraliteit als eigenheid van het theater, is voor Fuchs het samenspel van alle visuele en auditieve tekens die, afgezien van de tekst, de theatervoorstelling definiëren. Een bijzondere nadruk krijgt de aanwezigheid van het lichaam, die voor Fuchs een antwoord biedt op de culturele en geestelijke crisis van zijn tijd. De materialiteit van de theatertekens en de lichamelijke van de acteur zijn de twee media bij uitstek voor de 'her-theatralisering' van het theater.

Een jaar voor Fuchs' boek, in 1908, publiceerde de Rus Nikolai Evreinov zijn artikel *Apologija teatral'nost (Apologie van de theatraliteit)*. In tegenstelling tot Fuchs hanteert Evreinov een breed theaterbegrip, dat het kader van de theatervoorstelling en zelfs het theaterinstituut ver overschrijdt. Hij maakt gebruik van zeer uiteenlopende disciplines als sociologie, ethologie, criminologie, psychologie, politieke en sociale geschiedenis om het begrip theatraliteit te omschrijven als een 'pre-esthetisch instinct'. Terwijl Fuchs' definitie van theatraliteit er vooral op gericht is om theater van de andere kunstvormen af te bakenen, sluit Evreinovs definitie nauw aan bij het programma van de theateravantgarde om theater en werkelijkheid, kunst en leven op elkaar te laten aansluiten. Op een bepaalde manier is hij ook een voorloper van onderzoekers als Viktor Turner en Richard Schechner. Vanuit de antropologie en de theateranalyse hebben zij geprobeerd de grote culturele verscheidenheid van menselijke interacties vanuit een theatraal-ritualistisch model te verklaren. Het is onder andere onder invloed van hun werk dat het begrip 'performance' niet alleen theater en dans omvat, maar ook straatacties, sportmanifestaties, concerten, circus en carnaval, politieke meetings, televisiedebatten, media events enzovoort. De definities van Fuchs en Evreinov lopen als twee rode draden doorheen de geschiedenis van het twintigste-eeuwse theater: van Gordon Craig tot Bob Wilson, en van Kurt Schwitters tot David Blaine.<sup>7</sup>

### Perceptie

Het begrip theatraliteit duikt opnieuw op in de theaterstudies aan het begin van de jaren zeventig in Elizabeth Burns' *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life* (1972). Zij verwijst niet naar het werk

van Evreinov, maar wel naar dat van sociologen en antropologen als Erving Goffman, Margaret Mead, Bronislaw Malinowski en Viktor Turner. De belangrijkste bijdrage van Burns is dat zij theatraliteit niet langer beschouwt als een particuliere vorm van gedrag of expressie, maar als een historisch en cultureel gedetermineerde *mode of perception*,<sup>8</sup> een vorm van perceptie. Theater is een bepaalde manier van kijken. Zij verwijst daarbij naar het Griekse woord *theatron*, dat aanvankelijk de plek aanduidde waar de toeschouwer zat en niet de plek waar gespeeld werd. Het is geen toeval dat Burns verwijst naar filosoof David Hume die de geest en niet de werkelijkheid met een theater vergelijkt: '*The mind is a kind of theatre where several perceptions make their appearance; pass and repass, glide away and mingle in an infinite variety of postures and situations.*'<sup>9</sup>

Theatraliteit als (noodzakelijk beperkte) perceptie werd enkele jaren voor de studie van Burns op een negatieve manier gedefinieerd in het befaamde opstel van kunstcriticus Michael Fried *Art and Objecthood* (1968). De verschuivingen die Fried waarneemt in de beeldende kunsten vanaf de jaren zestig omschrijft hij als een proces van 'theatralisering' en hij stelt onomwonden: 'Kunst degenerereert wanneer ze de conditie van theater benadert.'<sup>10</sup> De moderne kunst wordt theatraal, aldus Fried, omdat ze zich gaat concentreren op de feitelijke omstandigheden waarin de beschouwer het kunstwerk ontmoet. Fried heeft het in zijn opstel in de eerste plaats over het minimalisme van kunstenaars als Donald Judd en Robert Morris, dat hij verwerpt in naam van het modernisme. In het minimalisme staat de relatie tussen subject en object centraal, terwijl in het modernisme het kunstwerk aan zichzelf genoeg heeft. Het modernistische kunstwerk vraagt om beschouwing, terwijl het minimalistische kunstwerk van de beschouwer een toeschouwer maakt. Fried geeft het voorbeeld van grote sculpturen waar de toeschouwer rond moet lopen zonder er volledig greep op te krijgen. Het kijken wordt lichamelijk en daarom, voor Fried, een belemmering voor de beschouwing. Fried schreef zijn essay op een ogenblik dat de theateravantgarde in het teken stond van de politieke actie, de collectiviteit en de publieksparticipatie. Dat alles kwam samen in de vele 'performances' die de jaren zestig rijk zijn. Het is ongetwijfeld deze vorm van theater die Fried voor ogen stond bij het formuleren van zijn conclusie: 'Het succes, zelfs het voortbestaan van de kunsten, is steeds meer afhankelijk geworden van hun bekwaamheid om het theater te verslaan.'<sup>11</sup> Fried is er zich echter van bewust dat die strijd reeds verloren is. Philip Auslander zal er later op wijzen dat 'theatraliteit' bij Fried vervangen kan worden door 'postmodernisme'. Op die manier wordt zijn opstel een laatste heroïsche, maar bij voorbaat verloren strijd ter verdediging van het modernisme.<sup>12</sup>

### Teken van tekens

Erika Fischer-Lichte wijst erop dat theatraliteit fundamenteel te maken heeft met de verdubbeling van tekens: theatrale tekens zijn tekens van tekens. Theater maakt steeds gebruik van de tekens die een cultuur ter beschikking stelt. Dat heeft tot gevolg dat het theater alles als teken kan gebruiken. In tegenstelling tot het teken in het algemene culturele systeem wordt het teken in het theatrale systeem gekenmerkt door een grote mobiliteit: in het dagelijkse leven kan een object niet optreden als vervanger van een mens, op het toneel is dat wel mogelijk. Die mobiliteit noemt Fischer-Lichte theatraliteit.<sup>13</sup> Het is in dit begrip van de theatraliteit dat de Franse filosoof Jean-François Lyotard een vorm van nihilisme aan het werk ziet: *Cacher-montrer: la théatralité*.<sup>14</sup> Tegenover het theaterteken dat steeds iets anders representeert stelt Lyotard een energetisch theater; een theater van de intensiteit en niet