

Het ideale stuk

Neerslag van de lezing van Marianne Van Kerkhoven bij de uitreiking van de Theaterschrijfprijs. Over de nood aan een nieuwe schrijftuur, de armoede van het Nederlandstalige tekstveld, en de problematiek van repertoire.

Deze Toneelschrijfdag kreeg als werktitel mee 'het ideale stuk'. We weten allemaal dat dat niet bestaat, of dat dat allang geschreven is. *King Lear* misschien, of *Drie Zusters*. Over dat ideale stuk moeten we ons dus niet direct zorgen maken. Het is en blijft een utopie. De Roemeense filosoof Cioran schreef: 'Je kunt bij de mens alles onderdrukken, behalve zijn behoefte aan het absolute.' Dat weten we dus, maar ondertussen weten we ook dat utopisten die hun utopie kost wat kost willen verwezenlijken gevaarlijke mensen zijn. Laten we onze queeste naar het ideale stuk dan maar opvatten als een verlangen, als een energie die ons ertoe drijft verder te zoeken en vragen te blijven stellen.

21 teksten

Het materiaal dat als uitgangspunt voor deze dag op tafel lag waren de eenentwintig teksten die sinds 1988 bekroond werden met de Nederlands-Vlaamse Toneelschrijfprijs (van 1988 tot 1992) of met zijn opvolger de Taalunie Toneelschrijfprijs (van 1993 tot 2004). Eenentwintig: omdat in 1992 twee teksten van Suzanne van Lohuizen werden bekroond en omdat ik 'De Troje Trilogie' van Koos Terpstra die in 1995 de prijs kreeg als drie stukken heb geteld. Als ik eerlijk ben was de lectuur van het globale pakket van deze teksten –in chronologische volgorde uitgevoerd– een eerder teleurstellende ervaring. Zoals in elke lijst van bekroonden van welke prijs dan ook vertoont ook dit beeld van de Nederlands-Vlaamse toneelschrijfkunst van de laatste decennia hiaten: Gerardjan Rijnders of Eric De Volder komen er niet in voor, om maar die twee voorbeelden te noemen. Maar toch kan men stellen dat deze lijst ons een beeld zou moeten geven van 'het beste' wat in onze toneelletteratuur sinds 1988 werd voortgebracht.

Ik wou daarom mijn teleurstelling meteen toetsen aan de situatie zoals die voor 1988 was, in de hoop dat de hier bekeken recente periode zich dan toch als een merkelijke kwalitatieve vooruitgang zou presenteren t.o.v. wat er voorheen geschreven werd. Ik herinnerde mij uit de Vlaamse theatergeschiedenis dat in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog een van de subsidiëeringsvoorwaarden waaraan de repertoiretheaters moesten voldoen het programmeren van teksten van eigen bodem was. Ik denk dat het er twee per seizoen waren en herinner me ook dat het steeds grote problemen met zich bracht om valabele teksten te vinden. 'De Spaanse Brabander' of 'Trijntje Cornelis' moesten vaak als reddende engelen opgevoerd worden. De situatie in Nederland bleek in die periode niet veel van de Vlaamse te verschillen: ook hier werd een gelijkaardige subsidiëeringsvoorwaarde door de overheden geformuleerd. In 1974 (zelfs toen nog!) ontving Peter Oosthoek de Anne Frank-prijs omdat hij in één seizoen bij Toneelgroep Centrum zes (!) Nederlandstalige teksten op de scène bracht.

Brandstof voor een encenering?

Die situatie is vandaag grondig gewijzigd. Er worden vandaag veel speelbare teksten geschreven: talige structuren die open genoeg blijken te zijn om zich te laten thetraliseren. Op dat vlak is er onmiskenbaar een grote vooruitgang geboekt. Mijn teleurstelling betrof echter de mogelijk blijvende waarde van de bekroonde teksten: welke tekst blijft als *tekst* overeind als we hem *lezen*, als we de context waarin hij ontstaan is en waarin hij wellicht op vruchtbare wijze gefunctioneerd heeft wegdenken, welke teksten worden uitgekozen voor en zijn bestand

tegen een tweede 'lezing'/enscenering, welke teksten zullen ooit later nog opgevoerd worden, m.a.w. welke teksten kunnen potentieel deel gaan uitmaken van een repertoire? Bij het toetsen van die eenentwintig teksten aan dat criterium wordt de lijst plots veel korter en kom ik –niet toevallig, denk ik– vooral bij teksten terecht waarin er een bijzondere aandacht voor taal aanwezig is en die onder andere daardoor hun autonomie als tekst los van een encenering kunnen waarmaken. De vraag rijst dan welke eisen wij hier vandaag willen stellen aan 'het schrijven voor theater': volstaat het voor ons dat de theatertekst –om de term van Gerardjan Rijnders te gebruiken– 'brandstof' kan leveren voor een encenering, of reikt onze ambitie verder?

Als we naar het verder afdiggende verleden kijken stellen we vast dat die repertoirevorming wat Nederlandstalige theaterteksten betreft eigenlijk altijd problematisch geweest is. In zijn doctoraatsthesis onderzocht wijlen Prof. Carlos Tindemans, die de theaterwetenschappen aan de Antwerpse Universiteit uitbouwde, het Vlaamse theaterrepertoire tussen 1815 en 1914: uit die hele eeuw blijft één –welgeteld één– stuk over: *Het Gezin van Paemel* van Cyriel Buysse, dat bij ons een status heeft te vergelijken met Heijermans' *Op hoop van Zegen* in Nederland. Het werd enkele seizoenen geleden door het Publiektheater in Gent met succes heropgevoerd, maar toch deed deze hernieuwde confrontatie met die tekst –althans wat mij betreft– de wijzer van de weegschaal naar de te lichte kant overhelten. In het Vlaamse theater van de twintigste eeuw blijft uiteraard de naam Teirlinck hangen, maar niet vanwege zijn theaterteksten, want die worden niet meer gespeeld. Anton van de Velde, Piet Sterckx, Tone Brulin

Laten we onze queeste naar het ideale stuk
dan maar opvatten als een verlangen,
als een energie die ons ertoe drijft verder
te zoeken en vragen te blijven stellen.

enz.: het zijn al geen gekende namen meer, verbonden met niet meer gespeelde of zelfs niet meer speelbare stukken. Alleen Claus blijft overeind, maar echt heel veel wordt hij ook niet opgevoerd. Of misschien is het daar nog te vroeg voor...

In Nederland publiceerde Ben Stroman in 1973 zijn overzicht *De Nederlandse toneelschrijfkunst*, dat als veelbetekenende ondertitel kreeg *Poging tot verklaring van een gemis*. Stroman besloot toen het verslag van zijn onderzoek als volgt: 'Er is weer een kans voor Nederlandse toneelschrijvers. Als het toneel hun maar de gelegenheid biedt de brokken aan te dragen. Niet van schrijvers, niet van regisseurs, van acteurs, decorontwerpers, televisie- of radiodramaturgen, maar van hen gezamenlijk moet het komen. Het gaat er niet om graden van mislukken of lukken betuttelend te signaleren. Het gaat om de aanwezigheid van zeer reële kansen voor de Nederlandse dramaturgie. De inspirerende mogelijkheden voor de toneelschrijver zal hij moeten vinden in het totaal van de voorstelling. De toneelkunstenaars dienen te beseffen, dat hun spel pas vorm en daardoor betekenis kan krijgen als de auteur die vorm helpt bepalen: hetzij door het woord, hetzij door de structuur van het spel. De wereld is zo klein en zo groot geworden dat het "kleine landje bij de zee" er zonder meer deel van uitmaakt of er geruisloos in verdwijnt. De tijd zal het leren.'

Wat heeft die tijd ons dan geleerd? Zijn de toen voorspelde kansen benut geworden? Ik denk van wel. Er is hard gewerkt, er is grote vooruitgang geboekt. Wanneer in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog de toneelschrijver maar al te vaak nog steeds een in zijn kamer geïsoleerde literator was die geen voeling had met de theaterpraktijk

en daardoor geen besef had van wat theatraleiteit is of van wat theaterpersonages nodig hebben om tot leven te kunnen komen, heeft de schrijver sindsdien zijn inplanting in het theatrale proces gerealiseerd. Zoals in vele artistiek vernieuwende processen hebben 'amateurs' (t.t.z. mensen die strikt genomen géén schrijvers waren) daar een belangrijke rol in gespeeld.

Gezocht: stuk met inhoud

Een bepalende impuls in die evolutie werd immers gegeven door het politieke theater en –verbonden daarmee– door het jeugd- en kindertheater. De protagonisten van dat politieke theater stelden in de jaren '70 namelijk vast dat er geen stukken bestonden die de politieke vragen behandelden die zij in hun werk aan de orde wilden stellen. Die vaststelling was niet nieuw. 'Geef mij stukken die over de maatschappelijke problemen van vandaag vertellen': die oproep kon men in eerdere politiek acute periodes reeds horen, bijvoorbeeld kort na de Russische revolutie uit de mond van mensen als Meyerhold – wat uiteindelijk onder andere resulteerde in zijn samenwerking met Maiakovski. Of in de jaren '20-'30 van de vorige eeuw in Duitsland uit de mond van Piscator, die eigenlijk pas na de Tweede Wereldoorlog met de beweging van het documentaire theater in Duitsland en auteurs als Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt, enzovoort een antwoord op zijn noodkreet kreeg. Gezien de gevraagde stukken met de gewenste maatschappelijke inhoud er in de jaren '70 niet waren, zijn die theatermakers –meestal in collectief verband– die teksten zelf gaan schrijven. De productie van geschreven theatraal materiaal kreeg hierdoor een nieuw elan: de 'schrijver voor theater' verhuisde van het kamertje waar hij voordien in eenzaamheid

had zitten werken naar de repetitieruimte zelf, waar hij intens werd betrokken in het geheel van het wordingsproces van een voorstelling. Ben Stromans prognose dat een ontwikkeling slechts mogelijk was als alle actoren in het theater zouden samen werken, is dus bewaarheid geworden.

De 'bevrijding' van het schrijven in de schoot van het politieke theater werd verdergezet in de jaren '80 en '90: vele regisseurs en acteurs ontpopten zich tot schrijver, tot auteur in de betekenis van 'hoofdverantwoordelijke' van een voorstelling. Het was, denk ik, op dat ogenblik dat het woord theatermaker steeds meer ingang begon te vinden. Deze evolutie heeft zich doorgezet en een grote kwantiteit aan uiterst speelbare teksten opgeleverd. Als we het lijstje van de eenentwintig bekroonde teksten bekijken, zien we dat ongeveer (er zijn zoals altijd grensgevallen) twee derde van de auteurs als 'theatermaker' bestempeld kunnen worden: zij vervullen naast hun taak als schrijver in het theater ook andere taken als regisseur en/of acteur van hun teksten. Slechts één derde van de op de lijst voorkomende kunstenaars concentreert zich voluit op het schrijven; daarom nog niet uitsluitend van theaterteksten: zij zijn ook vaak actief in andere gebieden van de literatuur, zoals de poëzie.

Wat wij vandaag ervaren is misschien de keerzijde van die evolutie. Wat de theater-schrijftuur gewonnen heeft aan theatrale potentie, aan speelbaarheid, aan sneuvelbereidheid in het vuur van het globale wordingsproces van een voorstelling, is misschien ten koste gegaan van haar puur literaire kwaliteiten, van een nauwkeurige omschrijving van haar ideeën, van een uitgepuurde én doorwrochte taal om die ideeën vorm te geven. De meeste theater-

‘Geef mij stukken die over de maatschappelijke problemen van vandaag vertellen’: die oproep kon men in eerdere politiek acute perioden reeds horen.

teksten die vandaag geproduceerd worden hebben wellicht een té groot wegwerpgehalte, een té utilitaire functie gekregen en hebben daar hun autonomie als tekst bij ingeschoten.

Maar mijn gemis vandaag is toch nog van een andere aard dan dat van Ben Stroman in de balans die hij opmaakte aan het begin van de jaren '70. Het heeft immers geen zin een nostalgie te gaan ontwikkelen naar een soort van theaterschrijver die wij in het verleden nooit echt gehad hebben, maar die we vandaag in die vroegere gedaante misschien ook niet meer nodig hebben. Wat voorbij is, komt meestal niet terug, tenzij in een zo fundamenteel ándere gedaante dat wij die nog nauwelijks zullen herkennen.

Veranderende functies

Ik denk dat de vandaag gestelde vraag naar het ideale stuk, naar een geschreven theaterliteratuur die de tand des tijds trotseert veel verder moet gaan en ons moet leiden naar vragen omtrent de veranderde maatschappij, de veranderde functie en vormen van het theater daarin en de veranderde plek van de tekst –en dus van de schrijver– in dat theater. Want die andere prognose van Ben Stroman –het deel gaan uitmaken van deze kleine landjes bij de zee van een veel grotere maatschappelijk-culturele én artistieke context– heeft zich sinds de jaren '70 eveneens op een overtuigende manier voltrokken. Wij zijn in die context niet geruisloos verdwenen en ten onder gegaan. Het internationaal openplooiën van het domein van onze podiumkunsten werd in de voorbije decennia gerealiseerd: het theater van ‘Nederlandstalige oorsprong’ (laat ons het voorlopig zo noemen) neemt vandaag een belangrijke plaats in op de Europese scène en, wat sommige makers betreft, zelfs daarbuiten.

Eén van de dingen waar we die laatste decennia echter niet in geslaagd zijn is het aantasten en transformeren van het algemene beeld van ‘wat theater is of hoort te zijn’ zoals dat leeft in bredere lagen van de bevolking. Van het theater verwacht men nog al te vaak: het vertellen van een afgerond verhaal op een scène, aan de hand van realistische situaties en via psychologisch herkenbare personages, meestal in de evidente locatie van een huiskamer met een tafel en stoelen. De hardnekkigheid waarmee theater in algemene zin geassocieerd wordt met een soort van soap in levende lijve, de hardnekkigheid waarmee de –meestal van een naturalistische aanpak doordrongen– idee gehandhaafd wordt van de kunst in het algemeen, en het theater in het bijzonder, als een nabootsing van de werkelijkheid is verbazingwekkend. De traagheid waarmee een moderne en postmoderne (en dan spreken we nog niet van wat na het postmodernisme komt) visie in de verwachtingspatronen t.a.v. theater doordringt, doet soms denken aan die eeuwenlange evolutie die nodig was om wat onze visie op het heelal betreft af te stappen van de idee dat de aarde het middelpunt van alles is.

Nochtans hebben ‘naturalistische’ theaterauteurs als bijvoorbeeld Strindberg reeds in de loop van hun carrière deze opvattingen overboord gegooid om van daaruit een moderne visie op tekst en spel te gaan ontwikkelen. Na het klassieke drama en het burgerlijke treurspel werden aan het begin van de twintigste eeuw de eerste vormen ontwikkeld van een modernere dramaturgie waarin de eenheid van handeling vervangen werd door de eenheid van het subject, van het ik. (cf. wat Strindberg betreft: *De Vader versus Droomspel*, cf. de eerste tekst van Maiakovski, enzovoort). De tussenmen-

selijke dialectiek, de strijd tussen sociale, politieke of morele antagonisten die in het burgerlijke drama de dialoog als meest geëigende vorm hanteerde, mondde in de jaren '30-'40 van de twintigste eeuw uit in de epische fabels van Brecht en in de jaren '50-'60 in de eenzame mentale ik-ruimten van Beckett. De globale episering van de theatertekst werd later onder andere verdergezet in het over verschillende personages verdeelde filosofische discours van Peter Handke en in de weerbarstig-muzikale scènische denktakten van Heiner Müller. De fabel of het verhaal waaraan Brecht nog heel wat kracht toedichtte, werd door het postmodernisme gedeconstrueerd. Personages werden in sprekers getransformeerd, een evolutie die op vruchtbare wijze samenging met nieuwe ontwikkelingen in de manier van acteren.

‘Koppige’ verhalen

Maar – zoals Roland Barthes terecht opmerkte – de narrativiteit werd gedeconstrueerd, maar de verhalen bleven leesbaar. Uit de hem aangeboden brokkelige, gefragmenteerde vormen kon de toeschouwer zijn eigen verhaal samenstellen: aan de emancipatie van de performer, de theatermaker beantwoordde in die periode een emancipatie van de toeschouwer. Het publiek werd niet meer benaderd als een gelijkgestemde verzameling van mensen die zich overgaf en inleefde in het getoonde, maar als een toevallige groep autonoom denkende individuen, die weliswaar een ervaring deelden maar ook door die ervaring geïndividualiseerd werden. Ook narrativiteit lijkt een grote hardnekkigheid te vertonen. De behoefte aan het verhalende is nog lang niet uit het theater verdwenen. De paradigmawissel in de richting van meer abstracte, muzikale structureringsmethoden, zoals die zich in de beeldende kunsten voltrok, blijkt in het

**De meeste theaterteksten die vandaag geproduceerd
worden hebben wellicht een té groot wegwerpgehalte,
een té utilitaire functie gekregen en hebben daar
hun autonomie als tekst bij ingeschoten.**

theater met zijn live aanwezige personen veel moeilijker te realiseren. Over die narrativiteit zei de schilder Francis Bacon: ‘... *the moment there are several figures –at any rate several figures on the same canvas– the story begins to be elaborated. And the moment the story is elaborated, the boredom sets in.*’

Het collage- en montageprincipe waarmee reeds geëxperimenteerd werd in de eerste decennia van de twintigste eeuw, wordt vandaag doorgetrokken in een dramaturgie waarin elementen uit uiteenlopende disciplines en media náást elkaar worden gezet of zelfs simultaan aan de toeschouwers worden gepresenteerd. Maar de consequenties hiervan voor de tekst en zijn functionering binnen een dergelijk geheel worden vaak onvoldoende in overweging genomen. We gebruiken de woorden multidisciplinair en multimediaal te pas en te onpas zonder te beseffen wat daarvan de inhoud dan wel is. Als het theater inderdaad een trefpunt geworden is van verschillende disciplines en media en als de tekst daarin geen aanspraak meer kan maken op de titel van hoofdbestanddeel of bepalende kracht, dan moet dat toch resulteren in nieuwe literair-dramatische paradigma's, in andere manieren van theaterschrijven en sowieso in een nieuw te zoeken, anderssoortige autonomie van de tekst. Is de tekst in een multidisciplinaire en/of multimediale entourage niet een soort van *Fremdkörper* geworden, wiens vermogen om betekenissen over te brengen werd aangetast en/of getransformeerd? In zijn boek over het Postdramatische Theater wijst Hans-Thies Lehmann op het belang van de *widerständige Qualität* van de tekst in een dergelijke context, zijn weerbaarheid, zijn capaciteit om weerstand te bieden: de tekst als zelfstandig opererende stoorzender t.o.v. andere scenische elementen. In het werk

van Heiner Müller was reeds een aanvang gemaakt, niet alleen met de autonomisering maar ook met de materialisering van de taal: tekst wordt taalmateriaal, wordt beeld, wordt klank die zich in de ruimte beweegt en maakt zich daardoor in zekere zin los van haar eerste taak als aanbrenger van betekenis. Heiner Müller schreef: ‘*Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion.*’ De tekst leidt een verlies aan betekenis, maar wint aan kracht wat zijn fysiek aanwezig zijn betreft. De logica van dat soort tekst zit eerder in zijn muzikale organisatie dan in zijn discours. De tekst wordt muziek, wordt (eindelijk?) abstractie, wordt een tekstlandschap, een textscape. En was Peter Handkes *Das Spiel vom Fragen* niet een reis naar het sonore land, een tocht waarop het stellen van vragen enerzijds en de muziek en de stilte anderzijds onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn? ‘*Schwindet das Fragen, so schwindet auch mein Schöpfungsgefühl. Unmusikalische Fraglosigkeit!*’

Het nomadische schrijven

Deze theatertekst van Handke, een soort poëtisch-filosofisch traktaat verdeeld over verschillende stemmen, bevat nog meer elementen die ons kunnen helpen in onze tocht naar het ideale stuk, of beter: in onze zoektocht naar wat het schrijven voor theater vandaag kan betekenen. Handke schrijft: ‘Den Fragemenschen, den Forscher, werdet ihr heutzutage daran erkennen, dass er ein Flüchtling ist.’ De metafoer van de vluchteling, van de nomade, van de *unheimliche mens* –letterlijk de mens die geen huis heeft, nergens thuis hoort– als beeld voor een manier van denken en in het leven staan werd in 1973 door Gilles Deleuze uitgewerkt in zijn *La pensée nomade* en vond

recenter zijn feministische pendant in Rosi Braidotti's boek *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21^{ste} eeuw*. Het is een metafoer die rechtstreeks lijkt voort te vloeien uit ons ervaren van een geglobaliseerde wereld. Globalisering bewerkstelligt met alle technologische middelen die ons vandaag ter beschikking staan een vorm van bodemonthechting: via internet, e-mail... ben je met alles verbonden, ben je een radertje in een wereldwijd netwerk. Het reizen, het zich letterlijk verplaatsen of het zich figuurlijk verplaatsen in een mentale of virtuele ruimte is een van onze belangrijkste praktijken geworden en leidt wellicht tot een nieuwe topografische dramaturgie, een dramaturgie van het onderweg zijn, een dramaturgie omtrent wie of wat we onderweg tegenkomen, een dramaturgie die onvermijdelijk leidt tot een verrijkend pluralistisch of caleidoscopisch perspectief, tot teksten die georganiseerd zijn als een pagina in de Talmud. Commentaren, opmerkingen, aangebrachte veranderingen, alle elementen waardoor gedurende een bepaalde tijd de tekstmassa aangroeit of verandert, worden een essentieel bestanddeel van die tekst.

In de nomadische dramaturgie geldt het bricolageprincipe: het oppikken en gebruiken van wat men onderweg vindt. Werden in de collages uit de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw nog parameters gehanteerd aangaande kleuren, vormen, vlakverdelingen, lengten van teksten, de oorsprong of de functie van teksten, dan regeert in de huidige bricolage eerder het toeval, het oprapen van wat men op zijn weg vindt. Claude Lévi Strauss situeerde in zijn *La pensée sauvage* de kunstenaar halfweg tussen de wetenschapper en de bricoleur, de knutselaar: het gevondene kan een voorwerp van kennis zijn, kan betekenis genereren, kan emoties opwekken of

De lijnen uitgezet door het locatietheater lopen vandaag uit op evenementen die het midden houden tussen voorstellingen en installaties.

kan gewoon dáár zijn, aanwezig zijn in zijn materialiteit. Vergeten we niet dat kunst evenveel met afbreken als met opbouwen te maken heeft, met *construire* evenveel als met *détruire*.

Als de nomade, de vluchteling, de mens onderweg vandaag in onze maatschappij de belangrijkste verschijning van de onderzoeker is, dan is zijn eigen stánpunt niet meer of niet minder dan 'het punt waarop hij staat', het punt waar hij zich bevindt, zijn lengte- en zijn breedtegraad, het punt van waaruit hij kijkt en alle informatie (in de zeer brede zin van dat woord) bij zich laat binnenkomen of het punt van waaruit hij kiest welke data hij laat binnenkomen en welke niet. Die reis is belangrijker dan het reisdoel. Het gaat niet om het verhaal maar om het vertellen. Het gaat niet om het vinden maar om het zoeken. De relatie zoeken/vinden heeft de laatste jaren in onze dagelijkse praktijk ingrijpende wijzigingen ondergaan. Eén van de belangrijkste voorwaarden waardoor globalisering zich kon ontwikkelen ligt in de fabelachtige uitbreiding en verfijning van de communicatietechnologie. Zoals bij elke technologische revolutie leidde deze omwenteling tot een ongehoorde uitbreiding van onze mogelijkheden (onder andere in snelheid) maar ook tot een steeds groter wordende afhankelijkheid van de mens tegenover die technologie. Via de op internet uitgebouwde informatiesystemen wordt het zoeken eigenlijk uitgeschakeld en vervangen door het vinden. Je drukt op een zoektoets en het antwoord wordt voor jou gezocht en gevonden. De weg tussen zoeken en vinden wordt ons ontnomen: die zit *in* de machine, terwijl een groot deel van onze rijkdom zeker in de kunstpraktijk onderweg '*en route*' opgeraapt wordt, wanneer we kunnen blijven stilstaan

bij iets dat plots onze interesse wekt, waar we ontdekkingen kunnen doen, waar we mensen ontmoeten en zelfs kunnen beslissen een totaal andere weg in te slaan. Paul Pourveur wees in een interview op het interessante spanningsveld dat in teksten kan ontstaan tussen narrativiteit en databasewerkelijkheid. De narrativiteit probeert de databasewerkelijkheid toch altijd weer een verhaal op te dringen, maar die aanvallen worden door de databasewerkelijkheid ook keer op keer weer afgeslagen. De tekst die uit dit gevecht resulteert zal beslist over een *widerständige Qualität* beschikken.

Localiteit en theater

Het groeiende belang van de ruimte, het zich bevinden, het onderweg zijn in de geglobaliseerde wereld en in de topografische dramaturgie die deze situatie oplevert, tast in het theater uiteraard niet alleen de tekst aan. De lijnen uitgezet door het locatietheater lopen vandaag uit op evenementen die het midden houden tussen voorstellingen en installaties. Acteurs tonen zich niet meer maar worden tentoongesteld. Het gedrag dat men van de toeschouwer verwacht – de code – houdt het midden tussen rondwandelen in een tentoonstelling en het bekijken van een voorstelling. De toeschouwer wordt eerder getuige van een gebeurtenis dan bekijker van het getoonde. De acteurs (of moeten we ze actoren noemen?) worden in een toestand, een situatie gebracht waarbij doen alsof, nabootsen, herhalen niet meer mogelijk is. Zoals bijvoorbeeld in het werk van Kris Verdonck, een jonge performance-maker, waarin twee dansers bevestigd aan een roterende kraan in de lucht hangen en zich tegenover de door die rotaties steeds veranderende aantrekking door de zwaartekracht een evenwicht moeten zoeken: dat is een écht zoeken, geen doen alsof. Op die

manier komen we in zekere zin op een bijna absolute wijze in aanraking met het hier en nu van het theater. De ervaringen bij het ontwikkelen van die installaties en performances hebben bovendien aangetoond dat teksten als die van Beckett of Heiner Müller in dergelijke door technologie bepaalde situaties moeiteloos overeind blijven, sterker nog: een tot nog toe ongekende intensiteit als tekst verwerven.

Een ambachtelijke bezigheid

Vragen naar wat de theatertekst vandaag kan zijn, kunnen daarom enkel een begin van antwoord krijgen wanneer we de veranderde en veranderende wereld én het theater daarin in al zijn ontwikkelingen in ogenschouw nemen. Nieuwe perioden vragen om nieuwe inzichten, maar die nieuwe inzichten zijn pas in creaties om te zetten als we hiervoor instrumenten hebben: ik bedoel werkmethoden en organisatievormen. Het theater is in zijn interne werking heel sterk veranderd in de laatste kwarteeuw. Er zijn veel meer theaterinitiatieven ontstaan, de professionalisering heeft zich in alle geledingen van de praktijk doorgezet, maar de daaruit voortvloeiende bureaucratisering en commercialisering hebben dat óók gedaan. Met die commercialisering denk ik niet zozeer aan het theater uit de vrije sector dat zich echt als entertainment positioneert, maar aan de commerciële mechanismen die volop in onze dagelijkse theaterpraktijk zijn binnengeslopen. Ik denk bijvoorbeeld aan het te veel en te snel produceren van voorstellingen, aan het feit dat er lang op voorhand wordt geprogrammeerd: in een heel vroeg stadium moet er al een verkoopbaar concept in een promotietekst geformuleerd worden. Daardoor zetten we onszelf vast; we gaan eerder invullen wat we hebben opgeschreven dan nog vrij creëren.

Er zijn veel meer theaterinitiatieven ontstaan, de professionalisering heeft zich in alle geledingen van de praktijk doorgezet, maar de daaruit voortvloeiende bureaucratisering en commercialisering hebben dat óók gedaan.

'Formats' krijgen meer en meer vaste voet aan de grond; het vruchtbare zoeken komt in het gedrang; er ontstaat een verschil tussen maakwerk (en ik bedoel dit niet als een waardeoordeel maar als een beschrijving van een praktijk) en kunstwerk. We moeten ons heel ernstig de vraag stellen of de werkvormen en functioneringswijzen die we op dit moment gebruiken en die een erfenis zijn uit vorige decennia, nog wel aangepast zijn aan wat we nu willen maken. In een snel-snel productie is er voor een auteur eigenlijk geen plaats. Schrijven is een langzaam, reflexief proces waarvoor tijd nodig is. Schrijvers moeten kunnen profiteren van de onvermijdelijke introspectie die het alleenzijn met hun tekst teweeg kan brengen. Alle tekstverwerkers ten spijt blijft het schrijven net zoals de hele theaterpraktijk zelf een ambachtelijke bezigheid.

Als antwoord op de druk van productie en overproductie zie ik jonge theatermakers vandaag kiezen voor een over maanden uitgespreide nomadische vorm van creëren. Bijvoorbeeld, de voorstelling *Hopefully...* van de Iraans-Noorse choreograaf Hooman Sharifi kwam tot stand in een proces dat hem van Oslo naar Tallinn, Kosovo, Beiroet, Antwerpen en Brussel bracht. Deze soms extreme locaties en de sfeer die deze plekken genereerden, alles wat de groep onderweg ervaren heeft, heeft mee de productie gevoed. Ik zou me op een gelijkaardige wijze nomadische auteurs kunnen voorstellen die, –samen met een groep of alleen, maar dan in voortdurend contact met die groep, – zwerfend over de hele wereld over die huidige wereld zouden berichten. Een alleen reizend individu beschikt immers over een bijzondere flexibiliteit. Een laptop in zijn koffer of, bij gebrek aan elektriciteit, zelfs wat papier en een pen en hij kan vertrekken.

Meertaligheid die al sowieso een belangrijke rol in de huidige theaterpraktijk speelt zal op organische wijze tijdens zo'n reis in zijn teksten binnendringen.

De schrijver als vragensteller

Op die manier kan de schrijver over een bredere wereld berichten en op het gebeurde reflecteren. Als er al één theatrale oervorm is die altijd maar weer terugkeert en zal blijven terugkeren, dan is het wel die van het bodeverhaal, de woorden van hem die getuigenis aflegt, rapporteert, vertelt wat elders gebeurde.

Maar (en hier komen we dan bij mogelijke thema's, mogelijke stof voor toekomstige teksten) beschrijven is weliswaar het eerste stadium van schrijven, maar het is niet genoeg. De schrijver van vandaag dient meer dan ooit zijn essentiële taak van vragensteller in deze maatschappij op zich te nemen. Amerika is gelukkig niet alleen het land van Bush maar ook dat van Paul Auster, Philip Roth, Richard Powers, Don DeLillo, Adam Hazlett enzovoort.

Thema's die auteurs vandaag zouden kunnen uitspitten, onderwerpen waaromtrent nood is aan een talige reflectie zijn o.m.:

- Het uitklaren van de trauma's van de gruwel en van de verstomming, de verhakeling van de taal die daaruit voortvloeit; ik denk niet enkel aan de holocaust maar aan al die andere oorlogen en rampen.
- Het zoeken van een verhouding tegenover de overproductie aan fictie in deze wereld: wat is het statuut van het documentaire, de getuigenis? Moet het theater nog doorgaan met zelf fictie te produceren?
- Het spanningsveld tussen mens en

technologie aftasten en onderzoeken.

- Verhelderingen, nuanceringen aanbrengen in ons beeld van 'de ander' (in onze maatschappij is dat vaak de moslim); het mededogen opzoeken maar niet verzinken in populisme of een simplistisch multiculturalisme; het onderscheid helder krijgen tussen tolerantie en radicaliteit, tussen het eigene en het andere, tussen de oppervlakkige consensusideologie en de scherpe omlijnningen mogelijk in een echte democratische discussie enzovoort.

Er is ontzettend veel werk voor de boeg.

En de auteur zelf in dit alles? Zal hij overleven? Barthes schreef dat de auteur als instituut dood is, maar dat hij ernaar verlangt de auteur in elke tekst tegen te komen, dat hij hem nodig heeft. Müller schreef: 'Literatuur neemt aan de geschiedenis deel als ze aan de beweging van de taal deelneemt. (...) Werken aan het verdwijnen van de auteur is tegenstand bieden tegen het verdwijnen van de mens.'

Ieder heeft natuurlijk zijn ijdelheid. Geen mens die zonder geboren wordt. Maar ik zie een beeld voor me van de auteur op weg naar het sonore land, onderweg oprapend wat zijn aandacht opeist (bricolierend dus, en met dat bricolageprincipe zijn we ver afgedwaald van de perfectie van het ideale stuk). Ik zie die auteur niet als een zichzelf promotende Vlaming of Nederlander maar eerder als de bescheiden geduldige onderzoeker met een groot verlangen naar diepgang en reflectie. En als de auteur dan toch zou verdwijnen, dan liefst op de manier zoals Pessoa die beschreef: 'Ik ben vandaag zo helder van geest, dat ik het gevoel heb niet meer te bestaan.'