

DE NIEUWE TONEELBIBLIOTHEEK

Deze tekst is afkomstig van de online bibliotheek op www.denieuwetoneelbibliotheek.nl.

De rechten, inclusief en met name de rechten voor uitvoering, liggen voor alle teksten bij de auteur en het is dan ook verplicht om voor elke vorm van uitvoering toestemming bij de betreffende schrijver aan te vragen. Voor elke schrijver is het van groot belang om te weten of zijn teksten worden uitgevoerd, dus neem alstublieft bij elke lezing, encenering, bespreking in het onderwijs e.d. even contact op met de auteur! Het contact adres voor deze tekst is:

Schrijver	Esther Severi
Titel	Over de kunst â€“ Maatschappij Discordia
Jaar	2010
Uitvoering	

Copyright (C) 2010 by Esther Severi

ESTHER SEVERI

OVER DE KUNST – MAATSCHAPPIJ DISCORDIA

Inleiding	7
De eigenschappen van Maatschappij Discordia	13
Intermezzo	37
<i>'Over de kunst'</i>	41
<i>'Over de kunst'</i> , een associatieve interpretatie	57
Nawoord	87
Bibliografie	90

Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute.
Theodor Adorno¹

Bij het lezen van dit citaat begreep ik wat het is dat me zo aantrekt in het werk van Maatschappij Discordia, en het viel me ook meteen op hoe eenvoudig het verwoorden van hun werk eigenlijk is: het toneelgezelschap toont in iedere voorstelling hoe een kunstwerk –een theaterstuk– er van binnen uitziet. Als je zoiets eenmaal ziet kan je niet meer terug: dan heb je een bewustzijn ontwaard dat je vanaf dat moment overal wenst te ontdekken.

Maatschappij Discordia bestaat uit: Jan Joris Lamers, Annette Kouwenhoven, Miranda Prein, Jorn Heijenrijk en Matthias de Koning. De eerste keer dat ik hen aan het werk zag, was in Kunstencentrum Monty in Antwerpen, in november 2009. De voorstelling heette *'1/Verwickelingen'*, en zoals de titel suggereert stond de *structuur* van een dramatisch stuk –of een aspect van die structuur– op het spel; niet het *verhaal* dat werd verteld. Wat ik daar zag liet me niet meer los. Het gevoel voor ritme en het plezier voor theater waar de toneelspelers van getuigden had iets feestelijks, zowel voor hen als voor het publiek. De voorstelling was op een onthutsende wijze eerlijk: niet alleen lieten de spelers bewust zien hoe het stuk gemaakt werd, ze toonden ook dat het maken voor hen een voortdurende zoektocht bleef, en dat er onderweg weinig of geen zekerheden schenen te zijn. Mijn conclusie was snel gemaakt: dit is uniek; zoiets had ik bij geen enkel ander gezelschap gezien. Een beschouwing schrijven over deze groep vond ik dan ook onvermijdelijk, en de voorstelling *'Over de kunst'*, gespeeld door Jan Joris Lamers, Annette Kouwenhoven, Miranda Prein en Jorn Heijenrijk, die in januari 2010 in première ging, leek me als momentopname uit de geschiedenis en het werkproces van de groep een zeer geschikt project. Door de creatie van beeldende kunst als het onderwerp van de voorstelling te nemen beloofde het gezelschap bovendien een ultiem metatheatraal, meer nog: een *meta-artistiek* stuk te presenteren.

Tijdens het opstellen van deze beschouwing vroeg ik me voortdurend af op welke manier ik over een theatervoorstelling kan schrijven zonder daarbij te vervallen in een neerslag van ideeën, die in de verste verte de frisheid van het werk zelf niet benadert. Roland Barthes had misschien wel gelijk: 'On échoue toujours à parler de ce qu'on aime.'² Nochtans zijn er doorheen de jaren verschillende teksten gepubliceerd over Maatschappij Discordia, die duidelijk omwille van een gelijkaardig gevoel, en dus vanuit liefde, fascinatie, nieuwsgierigheid en engagement geschreven werden. Ik denk dan bijvoorbeeld aan de recensies van Jac Heijer, een Nederlandse theatercriticus, die hun werk met onafgebroken interesse en energie is blijven volgen. Of aan een artikel van Joost Sternheim, voormalig artistiek leider van Frascati in Amsterdam, waarin Jan Joris Lamers tot 'actor universalis' wordt gedoopt. Wanneer dramaturge Marianne van Kerkhoven in 1991 voor het eerst een tekst over het gezelschap schrijft is dat, in haar eigen woorden, een 'liefdesverklaring'. Ze benadrukt verder eenvoudig en concreet de uniciteit van het gezelschap: 'De werkwijze van Discordia is de werkwijze van Discordia; ze kan niet met de normen van een ander soort theater beoordeeld worden.'³ Voor Miranda Prein, die deel uitmaakt van het gezelschap, werd fascinatie het uitgangspunt van haar scriptie *'De spiegel van Discordia'*, die ze schreef in het kader van de opleiding Theaterwetenschap in Amsterdam. Haar werk baseert zich op de vraag: 'Waarin onderscheidt Discordia zich binnen het hedendaagse toneellandschap?' Ze stelt die vraag vanuit de overtuiging dat het theater van Discordia 'bijzonder' is: 'eigen, niet gemeenschappelijk, afwijkend van het gewone. De voorstellingen van Discordia vind ik anders dan die van andere gezelschappen.'⁴

Door te lezen over het gezelschap en die kennis te interpreteren kon ik wat ik zelf tijdens verschillende opvoeringen had gezien, beter begrijpen en benoemen. Voor een stuk ken ik Discordia dus uit wat anderen over de groep gedacht hebben, maar tegelijkertijd ben ik zelf toeschouwer van hun werk. Niet enkel heeft dat invloed op het lezen, maar het geeft de mogelijkheid om op het ingeslagen pad van de beschrijvingen verder te gaan. Ik vroeg me dan ook af of ik vanuit mijn ervaring als kijker, bij het beschrijven en interpreteren van die ervaring, gebruik zou maken of zelfs zou herhalen, wat ik als lezer had vastgesteld: of uit mijn kijkervaring dezelfde eigenschappen naar boven zouden komen die anderen voordien in de voorstellingen van Maatschappij Discordia herkend hadden.

Deze beschouwing ontplooit zich dan ook in twee delen, die in zekere zin overeenkomen met het parcours van het gezelschap: in het eerste deel formuleer ik een aantal eigenschappen van Maatschappij Discordia, die ik als *lezer* uit een selectie van teksten heb gefilterd. Het is geen poging tot geschiedschrijving, maar de geschiedenis van het gezelschap vormt wel de basis. Dan volgt een intermezzo: van 2001 tot 2008 werd Discordia niet meer gesubsidieerd door de Nederlandse overheid, waardoor het gezelschap ook niet meer in België te zien was. Dat veranderde, en vanaf 2009 ben ik zelf *toeschouwer*. Vanuit een beschrijving van de voorstelling *'Over de kunst'* ga ik over naar het tweede deel van de beschouwing, die een 'associatieve interpretatie' van de voorstelling bevat, waarin de eigenschappen zoals ze in deel één geformuleerd worden

als een bindmiddel telkens weer op verschillende plaatsen opduiken. Als deel één het magma is van het gezelschap –datgene wat zich permanent onder de aardkorst bevindt, klaar om op ieder moment weer op te duiken– dan is deel twee het lava: het moment van de opvoering, waarin alles wat geschreven staat over het gezelschap zich transformeert, en weer vloeibaar en beweeglijk wordt. Het is een uitbarsting, als een feest. De eigenschappen in deel één, en de thema's in deel twee, zijn niet ondergebracht in afzonderlijke titels. Ze zijn immers zo nauw met elkaar verbonden dat zo'n indeling onmogelijk leek. Het zijn kernwoorden geworden in de tekst, die door de slingerende beweging van de beschouwing met elkaar in verbinding staan. Van het gezelschap zelf citeer ik eigenlijk alleen Jan Joris Lamers en Miranda Prein; Prein citeer ik omdat ik gebruik kon maken van haar scriptie, en Lamers omdat hij diegene is waarover het meest geschreven werd, en van wie talrijke interviews werden afgenomen. Ongetwijfeld is hij de bezieler van de groep, en diegene die hun visie het sterkst naar buiten toe uitdraagt. Maar in het collectief Maatschappij Discordia draagt iedereen verantwoordelijkheid, is iedere speler bezield, en is die bezieling vooral verbonden: dat wordt zichtbaar in elke opvoering. Vandaar dat ik de uitspraken van Jan Joris Lamers telkens gebruik om iets over het collectief als geheel vast te stellen.

De teksten waaruit ik citeer zijn, zoals ik al zei, een selectie. Die selectie gebeurde op basis van helderheid en herkenbaarheid: het zijn teksten van auteurs die er in slagen de eigenschappen van het gezelschap op zo'n manier te beschrijven dat het voor de lezer begrijpelijk wordt – teksten die dus niet enkel de neerslag zijn van een idee, maar die een indruk geven van de levendigheid van het moment, en van de manier waarop een auteur zich daar als individu tegenover verhoudt. Het zijn teksten die ervan getuigen dat het gezelschap aanzet tot denken, en dat je bij het kijken niet anders kan dan je eigen inzichten herbekijken. Ook dit zegt natuurlijk meer over de manier waarop ik die teksten zelf gelezen heb: waar ik me niet kon herkennen in de concrete omschrijving, kon ik dat wel in het aanwezige en aanwijsbare denkproces zelf.

Wat is dan de conclusie van dit werk? De bespreking in deel twee heeft niet de bedoeling louter te achterhalen of de eigenschappen van Maatschappij Discordia, zoals ze door henzelf en door anderen geformuleerd werden doorheen de bijna dertig jaar lange geschiedenis van de groep, nog steeds dezelfde zijn. Het verteren van die geschiedenis is slechts een middel om op zoek te gaan naar de artistieke principes van waaruit een unieke voorstelling als *'Over de kunst'* is ontstaan. Het gaat dus om niet meer maar ook: om niet minder dan om een poging te verwoorden waarom ik iets essentieels *herkend* heb bij Discordia, en waarom ik dat op andere plaatsen niet of minder herken. Een manifest voor het theater? Ongetwijfeld vraagt zoiets meer moed, kennis en inzicht. Maar toch wel: een stap naar de toekomst, naar wat er allemaal mogelijk is in het theater, en hoe het artistieke zelfonderzoek daar een onlosmakelijk deel van moet blijven uitmaken. Ik hoop dat ik met deze tekst kan bijdragen aan de oproep om het altijd *over de kunst* te blijven hebben.

de eigenschappen van maatschappij discordia

De tekst is voor Maatschappij Discordia bij iedere voorstelling een belangrijk beginpunt. Vanaf de oprichting van het gezelschap in 1981 kozen de spelers bewust voor repertoire. Die keuze ontstond vanuit het verlangen om op een andere manier met theaterteksten om te gaan, als reactie op de statische manier waarop in de toenmalige theaterwereld het repertoire werd geïnterpreteerd en opgevoerd. Het besef dat het anders kon en moest, was al eerder ontstaan: ook bij Onafhankelijk Toneel, de groep waarvan Jan Joris Lamers deel uitmaakte voor hij Discordia oprichtte, werd repertoire gecombineerd met vormexperimenten, die ertoe leidden dat de tekst op een nieuwe manier benaderd werd: 'Wij hoefden ons niet te laten opsluiten in een repertoiregevangenissen, want zo ervaarde we dat. Niet an sich bedoelend dat het repertoire moest ophouden met te bestaan, maar we hadden het idee dat het op een andere manier gemaakt moest worden, meer openlijk.'⁵ Een vlugge blik op het overzicht van titels van alle voorstellingen die Maatschappij Discordia ooit gemaakt heeft volstaat echter om te zien dat tekst niet enkel puur *repertoire* betekent, in de zin dat een voorstelling gebaseerd moet zijn op, of de uitwerking is van, één repertoirestuk. De tekst die tijdens de voorstelling gebruikt wordt kan ook bestaan uit een collage van verschillende repertoirestukken (vb. *'Sardou, Wilde, Shaw'*, 1987) of uit een samenstelling van niet-dramatische tekst (met tekst van auteurs als Proust, Perec, Wittgenstein...). De tekst kan als collage een onderzoek naar een idee weerspiegelen, naar een begrip of naar een methode, eerder dan dat het om de narratieve inhoud van de stukken gaat (vb. *'Vaudeville'*, met teksten van Beckett, Brecht, Kotzebue, Kroetz, Strauss, 2007). Essentieel is, en dat laat zich aflezen uit het geheel aan titels, dat het onderzoek naar theater-an-sich centraal staat, en dat de tekst, in welke vorm ook, altijd in het teken van het drama staat. In haar scriptie over Maatschappij Discordia is die opvatting over tekst voor Miranda Prein een belangrijk argument om het werk van Discordia niet onder postdramatisch theater te categoriseren, daarmee refererend naar de poging tot het beschrijven van hedendaagse ontwikkelingen in het theater door Hans-Thies Lehmann: Altijd blijft het drama en haar interne logica hiërarchisch gezien op de eerste plaats staan.⁶ En hoewel Miranda Prein zich verder toch in een behoorlijk aantal omschrijvingen van Lehmann kan vinden, lijkt de term 'postdramatisch theater' inderdaad niet van toepassing op Discordia. De oorspronkelijke betekenis van het woord 'drama', dat afgeleid is uit het Grieks en 'handeling' betekent, lijkt immers nog op twee manieren in werking te zijn. Niet alleen is hun werk, zoals Miranda Prein schrijft, altijd een onderzoek geweest naar wat 'dramatisch' wil zeggen, maar dit onderzoek wordt ook zeer actief en zonder ophouden gevoerd: het drama wordt bij Discordia met veel dynamiek en nieuwsgierigheid telkens opnieuw benaderd. Een dergelijke doorgedreven metatheatrale aanpak, die logischerwijze als resultaat kan hebben dat in plaats van het verhaal eerder de mogelijke interpretaties van een stuk en de methodes om ermee om te gaan meegedeeld worden, beschouw ik meer als een hommage aan het drama –en in het verlengde daarvan aan het repertoire– dan een ontkenning ervan.

Het principe van de samengestelde tekst is in een aantal recensies, over verschillende voorstellingen, een thema gebleken. Het feit dat de auteurs er op die manier telkens weer de nadruk op hebben gelegd en geprobeerd hebben die methode te omschrijven, toont aan dat het gebruik van zo'n tekst altijd een opvallend kenmerk is geweest van de groep. 'Opvallend' in die zin dat ze daarin waarschijnlijk vrij uniek waren. Verschillende auteurs stellen vast dat die omgang met tekst voor de kijker een bijzonder inzicht geeft in het stuk of in theater in het algemeen. Een recensie die in dit kader de moeite waard is om te vermelden is die van Jac Heijer, geschreven naar aanleiding van de voorstelling *'Het atelier'* in 1986. Het geheel aan tekst noemt hij een 'theatraal essay'. Het bestaat uit 'klassieke toneelteksten over het Nederlandse toneel, een bloemlezing van het voorgaande werk van de groep, een backstage-verhandeling over schijn en werkelijkheid, een satirisch stukje volkstoneel en tot besluit een droevig zelfportret in *ingeleeftde stijl'*⁷. Het begrip 'essay', dat letterlijk 'probeersel' betekent –en iets minder letterlijk 'opstel' of 'betoog'– weerspiegelt zeer goed de persoonlijke intentie van de speler –in dit geval is het enkel Jan Joris Lamers– die door het bijeenbrengen van verschillende fragmenten zijn gedachtegang zichtbaar maakt aan het publiek. Dat is een vorm van emancipatie: het auteurschap van de toneelspeler komt immers sterk op de voorgrond te staan. Het 'theatraal essay' waar Heijer over spreekt doet denken aan een begrip uit de theorie van Lehmann, die in het hedendaags theater een niet-dramatische manier van omgaan met tekst herkent, dat hij 'scenisch essay' noemt.⁸ Maar bij Lehmann is het essay een manier om een idee of een thema met betrekking tot het louter persoonlijke, tot de speler zelf, te openbaren. Wanneer we de omschrijving letterlijk volgen betekent dat: een essay dat (toevallig) op de scène wordt gebracht. Heijer maakt met zijn beschrijving duidelijk weer de brug naar het drama. Letterlijk is dat: een essay *over* het theater. Het theater als begrip, als wereld op zich, personifieert hij door de methode van Discordia een 'theatraal gewetensonderzoek'⁹ te noemen: het is theater dat bewust de blik naar zichzelf keert, en haar innerlijke dramatische werking wil blootleggen.

Niet alleen is voor Discordia het drama of de tekst de sleutel om te onderzoeken hoe het theater als artistiek medium functioneert en betekenissen creëert, het is ook de sleutel naar de eigen, persoonlijke kennis. Jan Joris Lamers benadrukt in een interview dat de omgang met tekst noodzakelijk is om het

geheugen te trainen, om meer kennis te hebben, en om van die kennis ook beter gebruik te kunnen maken. Toneelspelers zijn diegenen die volgens Lamers de traditie van het leren van tekst nog in stand houden (en dus eigenlijk meer weten dan anderen). ‘De boekdrukkunst heeft ons zwijgend gemaakt,’ zegt Lamers. ‘In die zin zijn eigenlijk alleen de toneelspelers nog mensen die leren, leren en hardop spreken.’¹⁰

Het in stand houden van tradities, en in verband daarmee, de zeer bewuste omgang met geschiedenis is een andere opvallende eigenschap van Maatschappij Discordia – een eigenschap die in verschillende vormen tot uiting komt. Bijvoorbeeld in de keuze voor repertoire: het repertoire, dat bestaat uit een onuitputtelijk geheel van overgeleverde teksten, is immers de poort naar de geschiedenis. Terwijl met repertoireteksten in het hedendaagse theater vaak overdreven en voorspelbaar pedagogisch wordt omgegaan –in die zin dat men de behoefte heeft om een theaterstuk op een ingrijpende en geforceerde wijze te ‘actualiseren– maakt de benadering van het repertoire door Discordia eerder een omgekeerde beweging. Joost Sternheim nam het als volgt waar: ‘De actualiteit van een stuk bestaat voor Lamers in hoge mate uit de *historiciteit* ervan.’¹¹ Om een stuk te begrijpen en te kunnen spelen, is het van belang de geschiedenis ervan te onderzoeken. Die geschiedenis, dat is het stuk zelf –het ontstaan ervan en haar betekenis in die tijd–, de geschiedenis rond het stuk –in welke traditie staat het, welke stukken gaan het voor, waar is het stuk een antwoord of een reactie op–, en de receptiegeschiedenis –hoe is het stuk doorheen de tijd geïnterpreteerd, en wat zegt dat over de huidige interpretatie: hoe is het stuk in feite tot bij ons geraakt? Het gaat dan natuurlijk niet meer over één manier om een stuk te interpreteren, maar over verschillende manieren tegelijkertijd. Sternheim maakt een interessante vergelijking tussen *manier* of *interpretatie* en *stijl*: ‘Een voorstelling van Lamers betekent altijd een pertinente discussie over stijl. Niet over de inhoud, maar over de omgang van het theater mét die inhoud.’¹² Een stijl staat logischerwijze in relatie tot één manier of één perspectief. Doordat het bij Discordia nooit gaat om een vastgestelde betekenis maar om de discussie omtrent alle mogelijke betekenissen, is het moeilijk om het werk van Discordia met één stijl te benoemen.

De methode om die verschillende perspectieven of de verschillende lagen van een stuk te ontdekken is de dramaturgie – dat is algemeen zo in het theater. Dramaturgie is in zekere zin een verhoogd bewustzijn omtrent een stuk, een begrip of een idee. Maar waar dramaturgie vaak gebruikt wordt om de betekenis van een stuk, de interpretatie van een thema of de sfeer van een voorstelling vast te leggen, is dramaturgie bij Discordia een voortdurende praktijk, erop gericht om datgene wat ze net heeft ontdekt vervolgens weer in vraag te stellen. De dramaturgie haalt perspectieven en structuren tevoorschijn, maar het filteren is een handeling die steeds weer herhaald wordt. Jan Joris Lamers beschrijft dramaturgie dan ook als een manier van denken of leven: ‘Met dramaturgie zijn we altijd bezig, ook als we er niet mee bezig zijn. Als je eenmaal weet wat dramaturgie inhoudt, dan zie je het overal en haal je het ook overal vandaan. Het is een continuüm. We zijn er niet opvallend veel mee bezig als we een nieuw stuk monteren. Het is eerder omgekeerd: als je niet specifiek bezig bent met het aanmaken van een nieuwe voorstelling, ben je of je wilt of niet full-time bezig om alle indrukken en dingen om je heen te vergaren. Ook wanneer wij onderling spreken over politieke of andere gebeurtenissen dan hebben we het over goede of slechte dramaturgie. Elke handeling wordt daarin betrokken.’¹³ De essentie van de dramaturgie van Discordia is dat ze zichzelf nooit vastzet in betekenissen. Het blijft immers, zoals Jac Heijer schreef, een ‘discussie over stijl’. Een voorstelling wordt op die manier een plattegrond voor een doolhof van perspectieven. De meeste recensies lijken dit idee te bevestigen: de voorstellingen worden ‘mentale prisma’s’¹⁴ genoemd, ze zijn als het ware een ‘vleesgeworden vorm van dramaturgie en kritiek’¹⁵.

Het continuüm waar Jan Joris Lamers over spreekt, geeft dramaturgie bovendien een functie in een algemeen geschiedkundig continuüm. In een ander interview legt hij een intrigerend verband tussen *geheugen* en *geschiedenis*: ‘Alles wat je denkt bestaat ergens, alles wat je je herinnert bestaat. Dat noem ik anticiperende herinnering: hoe kan er iets bestaan, op een bepaald moment, wanneer het niet op één of andere manier moet zijn herinnerd, voordat het er is. Dus het is alleen maar een kwestie van heen en weer herinneren.’¹⁶ In die zin is dramaturgie het aftasten van het geheugen of van het collectief geheugen. Ontdekken of onderzoeken is eerst het herkennen van iets, dat daardoor continu is, voordat het aanleiding kan geven tot het ontstaan van iets nieuws. De houding van het gezelschap tegenover geschiedenis is dus altijd en onoverkomelijk tweeledig: geschiedenis is een bron, iets dat bewust in stand moet gehouden worden, maar het is tegelijk iets waar je als vanzelf letterlijk in staat, iets dat continu gemaakt wordt. Iets dat je opeet en weer moet vergeten, om tot een eigen expressie te komen. ‘Ik wil het idee hebben dat het zinvol is dat ik besta. Om er zeker van te zijn dat je iets nieuws doet, moet je er zeker van zijn dat je iets oorspronkelijks doet, iets wat terzake doet, moet je je verdiepen in wat daarvoor allemaal is gebeurd. Niet om het af te wijzen, maar om het zo persoonlijk te maken dat het ook overkomt als authentiek en bijzonder.’¹⁷

Het ‘heen en weer herinneren’, zoals Jan Joris Lamers het formuleert, is de aanzet tot een fascinerend inzicht over het repertoire: ‘Het gaat bij herinnering om wat je tijdelijk tot jezelf maakt. Dat denk ik ook altijd met mijn Chinese tafels uit de 17de en 18de eeuw: ik heb die ‘even’. In de geschiedenis van die

tafel is dat echt niks, want als er niks verschrikkelijks gebeurt zal die tafel over 400, 500 jaar nog bestaan. Als ik dingen koop, noem ik dat altijd ook ‘vinden’ of ‘terugvinden’.¹⁸ Ook een repertoirestuk is iets dat een gezelschap tijdelijk tot zichzelf kan maken, dat het ‘even’ heeft. In de geschiedenis van het stuk is dat in principe maar een fractie. Tegelijkertijd draagt die tijdelijkheid wel bij aan het continuüm van het stuk – de overlevering ervan wordt in stand gehouden en ook de gelaagdheid van het stuk groeit.

De nadruk van het gezelschap op de dramaturgie heeft ook een gevolg voor het acteren. Klaas Tindemans vat het helder samen: meer dan dat bij Discordia iedere toneelspeler zich inleeft in de gevoelswereld van de personages, toont hij op het toneel het inzicht dat hij verworven heeft in zijn personage: ‘inzicht in de mededeling die hij, namens de schrijver én namens zichzelf, door zijn personage laat doen, maar ook inzicht in de breekbaarheid en de vluchtigheid van de gevoelens waarmee die mededeling gepaard gaat.’¹⁹ Tindemans spreekt over een ‘acteerhouding’ in plaats van een ‘acteerstijl’, en verwijst naar de methode van Bertolt Brecht, voor wie acteren een vorm van ‘demonstreren’ moest zijn. De invloed van Brecht en het vervreemdend of afstandelijk acteren komt in de meeste besprekingen over het gezelschap aan bod. Er valt natuurlijk zeer veel te zeggen over deze methode, waarvan een eerder verbasterde vorm vandaag de norm is geworden in het theater. Vooral in het hedendaagse teksttheater sijn onvermijdelijk technieken van vervreemding door, en dit om uiteenlopende redenen. Vaak blijft het echter bij trucs, en dient de ‘vervreemding’ als decoratie op een traditioneel concept. Zo wordt vervreemding bijvoorbeeld ingezet als kortstondige, humoristische strategie: de acteur gaat even naast zijn personage staan en richt zich tot het publiek, om de situatie lachwekkend te maken en het personage te ridiculiseren. Het drama zelf wordt op een klassieke, ingeleefde manier van begin tot einde uitgebeeld. Zo’n techniek of truc vertegenwoordigt eerder de *stijl* van een gezelschap, dan dat daarmee een fundamenteel metatheatrale houding weergegeven wordt. De flirt met de vierde wand is een ander, typisch voorbeeld. De ruimte van de personages wordt zogezegd doorbroken doordat de acteurs haast continu naar het publiek kijken in plaats van naar elkaar. Maar ook hier krijgt die vorm van vervreemding geen extra dimensie, en past ze eerder naadloos in de narratieve en ingeleefde interpretatie van het stuk. Dergelijke afgeleide vormen van vervreemding zijn niet te zien bij Discordia. Een acteerhouding getuigt sowieso al van een fundamenteelere methode gekoppeld aan de principes van het gezelschap: een houding duidt immers niet op een ‘stijl’, maar heeft meer te maken met een visie of een levenswijze. De vervreemding is geen techniek die wordt ‘toegepast’, maar is als het ware vanzelfsprekend. Ook Sternheim gaat hier op in: ‘Nergens is het oer-Brechtiaanse principe van de vervreemding zo consequent, zo gelaagd en zo extreem in acteren omgezet. Discordia-acteurs spelen niet alleen een stuk, ze spelen in de allereerste plaats hun commentaar en reflectie op het stuk, op de eigen rol, op de rol van de ander, op zichzelf als acteur, op het publiek en op de relatie tussen zichzelf en het publiek.’²⁰ Jac Heijer formuleert het gelijkaardig: ‘De spelers stelden de personages niet voor langs de Stanislavskiaanse weg van de inleving, maar als zichzelf.’²¹

Niet alleen de spelers, maar ook de tekst lijkt als een individu, als een levend wezen, mee op het toneel te staan: dat die tekst van een ander is, dat de acteur dus de tekst van iemand anders uitspreekt, is iets wat volgens Johan Thielemans de hele voorstelling zichtbaar blijft.²² Dit staat haaks op de meest gangbare opvatting over acteren. De spelers van Discordia gaan zich niet extreem inleven in de personages, maar de personages leven zich bij wijze van spreken in de spelers in! Toch is het maar de vraag of de grens tussen spelers en personages zo duidelijk te trekken valt. Als acteur op het toneel staan en een stuk brengen is immers een proces dat noodzakelijkerwijs dialectisch van aard is. Hier gaat het misschien wel om de essentiële betekenis van het benaderen van het repertoirestuk als herinnering: spelen is bezig zijn met herinneren, heen en weer herinneren – en dus ook, wanneer het personages betreft, heen en weer inleven. Dialectisch toneel is bovendien een term die Brecht zelf ging gebruiken op het einde van zijn leven, om te vermijden dat de invulling van het vervreemdend acteren (en het episch theater) naar een te vaste vorm evolueerde – het ging immers om de discussie, niet om het formalisme, en dus ook niet om een bepaalde stijl.

In haast iedere recensie is op één of andere manier beschreven hoe die vervreemding bij Maatschappij Discordia in een voorstelling zichtbaar is. Concreet kan dat gaan over de aanwezigheid van tekstboeken op de scène – Klaas Tindemans schrijft in 1987 dat dit een vaker voorkomend ‘procédé’ is bij Discordia²³ –, die letterlijk het inleven lijken te verhinderen. De tekst moet immers nog gelezen worden, alsof de acteur zijn personage nog niet kent, en het ter plekke ontdekt. Het acteren zelf lijkt tegelijkertijd dramaturgie te zijn. De acteurs gaan zelden gekleed als een personage in een bepaalde, afgebakende wereld. De kledij die ze gebruiken is verscheiden – van toneelkostuums tot dure ontwerperskledij, waar ze overigens een duidelijke voorliefde voor hebben. Zo wordt kledij als element iets autonooms, en lijkt een kledingsstuk of een reeks van kledingsstukken eerder gekozen om een vormelijke, autonome waarde dan om het vermogen tot illustratieve uitbeelding. De speelruimte is bij iedere voorstelling eerder de reële ruimte dan een imaginaire plaats. Het is geen ruimte die nodig iets anders moet voorstellen: het is de realiteit van de zaal op dat moment. De speelruimte wordt telkens opnieuw bepaald door de gegeven omstandigheden van de zaal. Jac Heijer schrijft dat pilaren gebruikt worden, en deuren of ramen mogelijk ook meespelen. Verder citeert hij Lamers: ‘Toneelzalen zijn altijd van die stoffige, donkere hollen. ik wil wel eens dat prachtige

daglicht dat de musea binnenstroomt.’²⁴

Door de inzet van al deze technieken, en door de acteerhouding van de spelers in het algemeen, wordt het werk van het gezelschap wel eens ‘anti-naturalistisch’ genoemd. Naturalistisch acteespel kenmerkt zich door een extreem inleven van de acteur in het personage, met als doel de werkelijkheid zo waarheidsgetrouw mogelijk af te beelden op het toneel. Het gaat bij naturalistisch theater niet om de werkelijkheid van het heden, van de spelers versus het publiek op een gegeven moment op een gegeven plaats, maar om een illusionaire, ingebeelde werkelijkheid. Dat hier en nu staat bij Discordia wél centraal: het anti-naturalisme heeft als doel de toeschouwers te laten zien dat er *gespeeld* wordt. Toch is ook hier het anti-naturalisme vooral dialectisch: het gaat om het aftasten van de grenzen tussen echt en gespeeld, in het teken van een theatraal engagement. Joost Sternheim meent dat de spelers van Discordia daarmee een ‘tegen-beeld’ creëren, bewust geen spiegelbeeld, maar wel een ‘theatraal alternatief’ voor de wereld.²⁵ Het lijkt in theorie echter bijna een paradox dat het repertoire zich daar zo sluitend toe leent. Een geschreven theaterstuk spiegelt zich als verhaal immers automatisch aan de realiteit. Maar in de praktijk is het de meest logische keuze: het *spelen* van repertoire is nu eenmaal de realiteit van de toneelspeler, en het is die realiteit die constant bij Discordia ter discussie wordt gesteld. De acteerhouding van Discordia is bijgevolg een voortdurende uiteenzetting van de spelers met hun eigen métier.

Die uiteenzetting zorgt ervoor dat de toneelspeler centraal staat. Dat geeft iedere speler in het gezelschap een grote verantwoordelijkheid, individueel, maar ook ten aanzien van elkaar. De harmonie die de spelers bereiken kan enkel gebaseerd zijn op een verregaande gelijkgezindheid en een diep vertrouwen; verantwoordelijkheid, harmonie en vertrouwen lijken een logisch gevolg te zijn van, ofwel een aanzet tot, de structuur waarvoor de groep van bij het begin gekozen heeft. Maatschappij Discordia is bewust als toneelspelerscollectief opgericht. Dat betekent: geen hiërarchie en geen concrete taakverdeling, zoals dat in de traditionele structuur van een theatergezelschap meestal wel het geval is. Die keuze is voor hen, zo benadrukt Jan Joris Lamers, noodzakelijk om in een juist klimaat hun creatieve ideeën vrij te kunnen ontplooiën: ‘Ik kan eigenlijk niet goed tegen een groot team van mensen die allemaal een aparte taak hebben. Maar aan de andere kant heb ik helemaal niet de behoefte om de principes van het collectief, zoals ze werden geformuleerd in de jaren zestig en zeventig als één maatstaf te nemen, of als enige methode om het werk te doen. Ik denk wel dat je op die manier heel andere dingen doet en hele andere dingen maakt.’²⁶ Bij Discordia betekent die gelijkheid ook dat de spelerskern min of meer alles zelf doet. Dat behelst niet alleen taken in verband met de dagelijkse werking van de groep, maar ook alle aspecten die te maken hebben met de opvoering: de spelers bepalen en maken samen het decor, ze regelen tijdens de voorstelling –dus op de vloer– zélf het licht, de muziek en alle andere vormen van techniek, ze zorgen er voor dat er een drankje of hapje klaar staat voor het publiek, en nog vóór het publiek de zaal verlaat beginnen ze het toneel alweer op te ruimen. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat Joost Sternheim zijn artikel baseert op het idee dat Jan Joris Lamers een ware ‘actor universalis’ kan genoemd worden, naar het renaissance-model van de homo universalis of de universele mens dat de mogelijkheden van het individu wil benadrukken. ‘Lamers –dat moge elke aspirant-biograaf duidelijk zijn– maakt niet zomaar toneel. Hij is een ware *actor universalis*, zo ongeveer alle disciplines van de theaterpraktijk zijn in hem vertegenwoordigd.’²⁷

De keuze om het functioneren van het gezelschap op een niet-hiërarchische manier te organiseren ligt in feite rechtstreeks in het verlengde van de ‘houding’, van de denk- of levenswijze waar de acteurs op het toneel blijk van geven. In alle aspecten is dit een zeer humane, vooruitstrevende en ook politieke keuze, en dat wordt –terecht– opgemerkt door verschillende auteurs: ‘Een toneelgezelschap dat op die leest was geschoeid, belichaamt een politiek ideaal van samenwerkende, evenwaardige individuen.’²⁸ Er zijn niet veel gezelschappen die een dergelijke autonomie kunnen of willen volhouden. In de huidige culturele wereld waarin de bureaucratie en de roep om een clichématige manier van professionalisering steeds toeneemt, wordt een dergelijke houding vaak niet geaccepteerd. Toch heeft Maatschappij Discordia, dat beschouwd kan worden als één van de meest invloedrijke Nederlandstalige theatergezelschappen van de laatste dertig jaar, zich altijd op een eigenzinnige manier buiten de mainstream kunnen houden, zowel inhoudelijk als organisatorisch. Of meer precies: ze zijn zich compromisloos tot die mainstream blijven verhouden. Om die reden noemt Jan Joris Lamers zichzelf (en daarmee de groep) een outsider: ‘niet behoren tot het establishment en daar a priori niet toe willen behoren, nooit de voorwaarden willen aanvaarden tot iets breders en iets groters.’²⁹ Dit betekent niet dat ze zich hermetisch afsluiten van de rest van de wereld, of zich hoegenaamd niets van die wereld aantrekken – integendeel. Het gezelschap is open en gastvrij en gaat een gesprek, na de voorstelling of in hun studio, niet uit de weg. Bovendien hebben ze altijd intensief samengewerkt met gelijkgezinde collectieven: zo organiseren ze bijvoorbeeld ieder jaar aan het einde van het theaterseizoen –als ‘fin de saison’– een samenwerking met ’t Barre Land en andere bevriende spelers, die ze Dertien Rijen noemen. Een samenwerking als een marathon: tijdens de editie die plaatsvond in juni 2010 in Frascati in Amsterdam werd er in een tijdsspanne van twaalf dagen twaalf keer gespeeld.

Een laatste eigenschap –misschien niet zozeer een eigenschap als wel een resultaat van alle vorige

eigenschappen van het gezelschap– is het uitzonderlijke karakter van de vorm, waarvan iedere tekst telkens weer getuigt. Volgens Joost Sternheim is die vorm zeer consequent, en dus evenredig ten opzichte van de acteerhouding van de spelers: ‘het is een proeve van *total design*: voor ‘acting’, ‘thinking’ en ‘living’.’³⁰ Wat telkens aan bod komt in de besprekingen is de invloed van de beeldende kunst. Dat benadrukt onder meer Jac Heijer, die in een artikel over Jan Joris Lamers en Gerrit Timmers (mede-oprichter van Onafhankelijk Toneel) over beiden zegt dat ze vrijwel de enige Nederlandse kunstenaars zijn die over het theater in termen van beeldende kunst nadenken, en dat ze daarom vormen hebben gevonden die het theater hebben vernieuwd.³¹ Die uitspraak brengt ‘vorm’ meteen al uit een mogelijk beperkende interpretatie als vormgeving/decor/decoratie, als iets dat rónnd of óp een bepaalde inhoud wordt geweven. De beeldende kunst is niet alleen een invloed, maar ontstaat op een of andere manier op het toneel doordat de vormende principes van de beeldende kunst worden toegepast in het theater. Als echo van het tegen-beeld van de werkelijkheid, zoals Joost Sternheim het theater van Discordia beschreven heeft, spreekt recensent Rob de Graaf van een contravorm³² – de vorm ontstaat logischerwijze onder invloed van de acteurshouding, van het vervreemdend of dialectisch acteren, en kan in die zin niet anders zijn dan een soort tegenvorm of alternatief in vergelijking met meer archaische vormen van theater of met de verwachting van het publiek.

Het is moeilijk om uit teksten en recensies het precieze proces of het beeld van een voorstelling te begrijpen, en zich daar tegelijkertijd iets bij voor te kunnen stellen. Enkele meer concrete beschrijvingen bleken toch nuttig, maar wat opvalt is hoe dubbelzinnig het karakter van de elementen die op het toneel staan in feite is. Sternheim interpreteert die elementen eerder vormelijk dan inhoudelijk, in die zin dat ze zich vormelijk ten opzichte van elkaar, van de spelers en van het stuk verhouden: ‘Vormgeving betekent bij Lamers dat alle facetten van de beeldvoering van een voorstelling met elkaar verbonden zijn als de noten van een partituur.’³³ Miranda Prein merkt in haar scriptie echter op dat ieder object of element dat bij Discordia op het toneel gebruikt wordt –zij noemt het visuele tekens– zijn ‘noodzaak voor aanwezigheid’ moet bewijzen: het moet met andere woorden een duidelijke reden hebben waarom het daar staat en gebruikt wordt.³⁴ Haar beschrijving wijst ook op een inhoudelijk nut – inhoud en vorm zijn dus zeker niet zo gemakkelijk van elkaar te scheiden. Tegenover de vormelijke afhankelijkheid van objecten en spelers dicht Sternheim de elementen op het toneel een zekere autonomie toe. Het zijn ‘constituerende punten in een geometrisch patroon, als bindende factoren in een toneelbeeld dat de hele theaterruimte bestrijkt, en vooral als ankerpunten in een quasi-realistische mise-en-scène.’³⁵

Wanneer het gaat over de vorm als structuur van de voorstelling, dan valt op –zo is te lezen bij Jac Heijer– dat die structuur duidelijk een constructie is.³⁶ Het gebruik van het begrip constructie staat in direct verband met het anti-naturalisme, zoals dat voordien aan bod kwam wanneer het ging over acteren: de vorm is een constructie –iets dat nadrukkelijk gebouwd of nog maar pas geïnstalleerd is– en in die constructie wordt enkel *gespeeld*. Ook Sternheim benadrukt het geconstrueerde karakter van de voorstelling als een manier om de verhouding tussen ‘echt’ en ‘gespeeld’ duidelijk te maken. Hij geeft vormgeving hierin een functie: ‘De vormgeving accentueert dus eigenlijk het kunstmatige karakter van een encensering.’³⁷ Het is interessant en noodzakelijk om meer in detail te bekijken waaruit de structuur als constructie bestaat. Ik denk dat de manier waarop Sternheim het toneelbeeld beschrijft –een geometrisch patroon bestaande uit constituerende punten, ankerpunten– ook van toepassing is op de structuur van het verloop. Componeren (of samenstellen) op basis van vormelijke principes zoals ritme, verhouding en contrast lijkt daarin de sleutel te zijn. De eenheid of het constituerende punt van zo’n compositie is de scène, het geheel is een montage van scènes. In de ene opvoering zal dit al sterker naar voor komen dan in de andere – bij voorstellingen die gebaseerd zijn op een tekstcollage is er meer sprake van montage dan verloop. Naar aanleiding van de *‘Fin de Saison’* uit 1986, gebaseerd op *‘Fin de partie’* van Samuel Beckett en *‘Design for living’* van Noël Coward, gaat Jac Heijer zelfs zo ver dat hij de scènes een objectstatus toeschrijft: ‘Door de inrichting van het toneelbeeld zijn de scènes als het ware concrete objecten geworden, die met evenveel zorg en liefde belicht worden als de rekwisieten.’³⁸ Maar de vergelijking tussen scène en object is ook in andere teksten voelbaar. Bij Paul Binnerst bijvoorbeeld, die een recensie schreef naar aanleiding van de voorstelling *‘Ensemble in 1834’* in Bourla Antwerpen in 1993. Het repertoire werd bij die voorstelling gebruikt als een catalogus waaruit de ene scène na de andere werd geplukt. Binnerst traceert in zijn recensie deze methode naar haar beginpunt en maakt de vergelijking met de voorstelling *‘Zestien scènes’* uit 1990. Volgens hem is sinds die voorstelling de afwisseling van scènes uit het repertoire een terugkerend verschijnsel van de groep.³⁹ Ook binnen één repertoirestuk lijkt nevenschikking een onontkoombaar structureel gevolg te zijn. Dat komt volgens Rob de Graaf omdat het gezelschap bewust panoramisch-brede stukken uitkiest.⁴⁰ Eigen aan een panorama is de gelijktijdigheid en evenwaardigheid van wat er te zien is. Het is aan diegene die ernaar kijkt om te kiezen waar hij z’n blik op richt. Maar in het woord ‘panorama’ zit ook een notie van afstand verrat – op afstand neem je immers door middel van het panorama een veelheid van elementen waar. Hierin zit een interessante link naar de acteerhouding van Discordia –door het ‘afstandelijk acteren’, door zich niet in te leven– gedragen de spelers zich bewust als beschouwer van het panoramisch-brede stuk, in plaats van er

via de techniek van het inleven letterlijk in te verzinken.

Een intrigerende poging om de vorm bij Discordia te beschrijven vond ik in een artikel van theatermaker Tom Helmer. Hij probeert om tot een beschrijving te komen van wat hij de zogenaamde ‘discordiaanse stijl of esthetiek’ noemt, die volgens hem ook van toepassing is op collectieven die door het gezelschap beïnvloed zijn en die duidelijk een aantal principes hebben overgenomen. Helmer noemt de vormgeving in de eerste plaats sober. Wat er concreet te zien is beschrijft hij heel algemeen: ‘authentieke elementen van onbewerkt hout, oude meubels en het licht van filterloze par-lampen waarmee ze telkens nieuwe constellaties ontwerpen.’ In die ‘soberheid, ingetogenheid en radicale subtiliteit’ ziet Helmer een bewuste strategie om een contrast te creëren tegenover de oververzadigde vormen die ons in de dagelijkse realiteit op alle mogelijke manieren opgedrongen worden. Hij trekt dit idee door naar het theater, en plaatst de discordiaanse esthetiek tegenover de ‘verleidelijke esthetiek van het reguliere theater’, die ook in een verzadigde vorm resulteert. Daar tegenover maken de discordianen volgens Helmer ‘een indruk van onvolmaaktheid en onvoltooidheid’.⁴¹ In een interview spreekt Jan Joris Lamers op een gelijkaardige manier over het principe van de onvoltooidheid. Het gaat in het interview over een restauratie die het gezelschap uitvoerde in de theaterzaal van het gebouw Felix Meritis, waar ze lange tijd resideerden. ‘Tijdens de restauratie realiseerde ik dat ik me niet aflatend verzet tegen het afmaken, tegen het netjes maken. In haar meest kale, onafgekapte vorm geeft ze de meeste informatie over wat ze is geweest.’⁴² Het is immers het proces dat de lagen zichtbaar maakt, en enkel door het tonen van het proces op het toneel zijn voor de toeschouwer de lagen van het stuk zichtbaar.

De vergelijking die Helmer maakt met wat hij ‘regulier’ theater noemt is zeer herkenbaar. Bij vele theatermakers is de scenografie onevenredig overheersend, opdringerig zelfs. Doordat er in een dergelijk overgeproportioneerde (en daardoor verzadigde) vorm geen plaats overblijft voor de acteur als individu –omdat er geen ruimte overblijft om zijn métier te onderzoeken– blijft als het ware alleen het personage over. Theater dat op een dergelijke manier met vormgeving omgaat zinspeelt vooral heel sterk op een afspiegeling van een herkenbaar narratief verhaal. Helmer herinnert zich een uitspraak van Frank Vercruyssen (van TG Stan) in een interview met *Etcetera* in 1993: ‘Het gaat erom punten en uitroepetekens om te buigen naar puntjes en vraagtekens en komma’s. Het gaat niet om de moraliserende vertelling. Het gaat erom dat je jezelf als mens laat gelden op een scène en mensen het recht geeft om zich ook te laten gelden. Dat is eigenlijk het enige.’⁴³ Helmer interpreteert die uitspraak vervolgens als een vormelijk principe, in die zin dat het volgens hem neerkomt op ‘het afslanken van de verzadigde vorm, omdat in de wereld die beheerst wordt door de verzadigde vorm het menselijke aspect geen voet aan de grond krijgt.’⁴⁴ En hier kom ik tot de slotsom van het eerste deel van deze beschouwing, namelijk de paradox tussen –zoals Joost Sternheim het noemt– een orthodoxe stilering –in die zin dat ze gekenmerkt is door een enorme discipline– en een emotionele geladenheid: ‘expressie en bezwering van een existentieel besef van de onbegrijpelijke fragiliteit van het leven.’⁴⁵ Boven alles is het theater van Discordia menselijk, en gaat het over mens-zijn –dat spreekt unaniem uit alles wat ik over het gezelschap gelezen heb. Het tegen-beeld dat Discordia gecreëerd heeft, heeft het theater op haar grondvesten doen daveren. Het anti-naturalisme leidt tot een nieuwe, meer werkelijke natuur. Het onderzoek naar het theater is een levenshouding.

In 2001 gebeurde er iets wat iedereen in de theaterwereld vermoedelijk voor ondenkbaar had gehouden: Maatschappij Discordia kreeg geen subsidies meer van de Nederlandse overheid. Dit had verontwaardigde reacties tot gevolg, maar het heeft acht jaar geduurd eer er opnieuw subsidies toegekend werden. Wanneer een actieve, invloedrijke en geëngageerde groep op die manier, na jarenlang vernieuwingen in het theater te hebben voortgestuwd, niet meer erkend wordt, dan raak je zo'n groep in het hart. De repertoirelijst van het gezelschap uit deze periode is daar als het ware de blauwdruk van. Noodzakelijkerwijs moesten de spelers hun activiteiten beperken en zich anders organiseren. In die jaren hebben ze evenveel samengewerkt met andere gezelschappen als voordien, maar voorstellingen met enkel spelers van Maatschappij Discordia hebben veel minder plaatsgevonden. Dit wil niet zeggen dat de leden van het gezelschap minder actief geweest zijn. Ze hebben hun theatrale onderzoeken verder gezet en wanneer dat kon, wanneer ze daar de kans toe kregen, hebben ze het resultaat daarvan aan een publiek getoond. Dat kon bijvoorbeeld last-minute in Frascati in Amsterdam wel eens gebeuren: wanneer een geprogrammeerde groep op het laatste moment af moest zeggen, werd Discordia opgebeld.⁴⁶ Het ontbreken van subsidies is ook de reden waarom de groep lange tijd niet in België heeft gespeeld.

Paradoxaal genoeg –maar gezien de energie van de groep is het niet zo verwonderlijk– heeft dit intermezzo geleid tot nieuwe wegen, een verdieping van vroegere wegen, en zo mogelijk een nog intenser bezig-zijn met het onderzoeken van theatrale codes en betekenissen. Er zou gezegd kunnen worden –maar dat is op zich misschien een al te romantisch idee– dat zo'n periode zonder financiële toelage van de overheid ook een voordeel kan hebben. Door te werken buiten het systeem en de cultuurindustrie, en geen rekening te moeten houden met een publiek, met afspraken, organisatie, planning, promotie en communicatie, kan er een bijzondere vorm van vrijheid ontstaan. Door minder voor publiek te spelen en het onderzoek voornamelijk in het atelier zelf te laten plaatsvinden, wordt het experiment extreem innerlijk, en daardoor misschien radicaler en nog meer dan anders compromisloos. Dat moet zeker zichtbaar geweest zijn wanneer ze tussentijds wel voor publiek speelden. De voorstellingen die ontstonden nadat ze weer gesubsidieerd werden dragen daar ook sporen van.

In zekere zin brengt deze houding nog meer dramaturgie met zich mee. De reeks van voorstellingen die het gezelschap de laatste jaren gemaakt heeft toont dat zeer goed aan. Dat zijn: *'Katalogos'* (2007), *'Steil'* (2008), *'Ad memoriam revocare'* (2008), *'Discordia speelt Discordia'* (2008), *'About Beckett'* (2009), *'1-Verwickelingen'* (2009), *'Over de kunst'* (2010), *'Vyf-ste'* (2010) en binnenkort *'Marionett'* (2010). Het is een reeks waar nergens een repertoirestuk aan de basis ligt, maar wel steeds een idee of een begrip. Elke voorstelling is gebaseerd op specifieke aspecten uit de klassieke theaterdramaturgie, en de tekst bevat als collage nauwelijks nog fragmenten uit het repertoire. Dit resulteert in voorstellingen zonder een concrete plot. Zoals ik voordien al heb vastgesteld heeft het gezelschap ook vroeger voorstellingen gemaakt gebaseerd op een idee of een begrip, die dan meer uit een losse montage van scènes bestonden. Toch wordt deze methode in hun meest recente werk nadrukkelijker dan vroeger. Misschien valt de reeks het best te omschrijven als een dramaturgisch onderzoek naar hun eigen werk, en naar wat het betekent om artistiek werk te maken. Hun eigen repertoire en geschiedenis dient daarbij als catalogus, als een manier om het geheugen van het gezelschap af te tasten en te kijken wat daar nu mee te doen valt. Jan Joris Lamers omschrijft het in een recent interview naar aanleiding van de voorstelling *'Over de kunst'* als volgt: 'Nu gaat het over bedoelingen, over toevalligheden die de vorm bepalen, over de muzische achtergrond van ons denken en spreken, over mise-en-scène, aanwezigheid, schaduwachtige dingen en losse opmerkingen.'⁴⁷ Het onderzoek naar het muzische lijkt in de voorstelling *'Over de kunst'* inderdaad tot een hoogtepunt te komen. Door de beeldende kunst thematisch op de voorgrond te stellen creëert het gezelschap een uitiem meta-theatraal of meta-artistiek stuk. Het gaat immers letterlijk over het *maken* van (beeldende) kunst. Dat zo'n onderzoek resulteert in een niet-lineaire montage is volgens Lamers onvermijdelijk: 'Begin en einde liggen door elkaar omdat dat vandaag ook de enige manier is om het over de kunst te kunnen hebben. Binnen het toneel is dat nog een vrij nieuwe gedachtegang. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de beeldende kunsten gaat het theater nog altijd uit van een vrij vaste manier van presenteren. In onze steeds wijder wordende wereld, waarin je je overigens steeds minder kunt 'voorstellen', is er blijkbaar behoefte aan een veilige haven van vaste waarden en plots. Maar als toneelspeler vraag je je wel af of dat soort veiligheid geen schijnveiligheid is, en of je niet veel beter kunt wennen aan het steeds veranderende beeld.'⁴⁸ Het esthetisch engagement van de groep is op die manier nog steeds rechtevenredig met hun politieke keuze en het inzicht in de maatschappij dat zij aan de hand van hun voorstellingen meedelen. Het theater krijgt steeds opnieuw een vorm die het resultaat is van de geestelijke uiteenzetting van het individu ten opzichte van de wereld.

Ik heb de voorstelling verschillende keren kunnen zien, over een periode van een half jaar. Een eerste keer was dat in de Stadsschouwburg van Rotterdam (januari 2010), verder in het Kaaitheater in Brussel (februari 2010), en in Monty in Antwerpen (mei 2010). Iedere opvoering die ik zag was anders. Dat bleek trouwens uit enkele recensies ook een eigenschap van het gezelschap te zijn – maar één die in het verlengde ligt van de organische manier waarop het werkproces van de groep nooit echt eindigt: een voorstelling evolueert immers, vanaf haar première, steeds verder. Ik maak dan ook een algemene beschrijving, waarvan ik vind dat ze van toepassing kan zijn op de *voorstelling*, en dus *op het geheel van de opvoeringen*. Ik heb bewust geen vergelijkende studie gemaakt van de verschillende opvoeringen. Het is wel zo dat verschillende elementen en scènes terugkeren bij iedere opvoering, zij het soms in een andere samenstelling of volgorde. Die veranderingen zijn in mijn bespreking en interpretatie niet het uitgangspunt. De beschrijving die ik maak beschouw ik als een synthese van mijn herinneringen aan *'Over de kunst'*.

Bij het binnenlopen van de zaal klinkt het liedje 'Singing in the rain'. De spelers –Jan Joris Lamers, Annette Kouwenhoven, Jorn Heijdenrijk, Miranda Prein– staan al op de scène en zijn druk in de weer. Een sfeer van intimiteit is het eerste wat opvalt – intimiteit in die zin dat er onmiddellijk een zeer specifieke, aantrekkelijke en verwelkomende atmosfeer hangt in de zaal, als een bewuste uitnodiging voor de toeschouwers om de leefwereld van de spelers te betreden. Dat zegt meteen heel wat over het gezelschap. De sfeer is intiem omdat je als toeschouwer op die manier direct betrokken bent.

Het toneel ziet er als volgt uit: twee houten constructies links en rechts –een raster van dunne, lange houten planken, nadrukkelijk gestut als decor– bakenen een soort 'scène-op-de-scène' af. Deze plaats trekt de aandacht als centrum van het toneel, maar reveleert tegelijkertijd een cluster van andere ruimtes: langs de zijkanten telkens een smalle strook, waar allerhande voorwerpen verzameld zijn; achteraan het donkere achterplan van het toneel, en ten slotte, weg van het toneel, de publieksruimte. Ook die laatste ruimte is een speelvlak voor de acteurs. Dat blijkt al voor ze die ruimte betreden: voor zover de structuur van de zaal en de tribune dat toelaten, staat er immers een groot deel van hun materiaal opgestapeld. Dat materiaal ziet er als constellatie uit, wat het in feite ook is: de inhoud van de opslagplaats van een theaterzaal of van een gezelschap; ruwer materiaal zoals houten planken of grote decorstukken, maar ook tal van meubels of bijzondere rekwisieten.

De bezigheden van de toneelspelers gaan gewoon verder wanneer de toeschouwers plaats hebben genomen. Die bezigheden zijn aanvankelijk individueel van aard: ieder op zich lijkt –quasi in zichzelf verdiept– iets specifiek op het toneel te doen, ieder is met een of ander voorwerp in de weer. Tussendoor wordt er wat heen en weer gepraat, mompelend, soms verstaanbaar: op dezelfde manier individueel en toch verbonden als een groep mensen die in een atelier, niet voor een publiek, aan het werk zijn, en die wanneer het in hun opkomt elkaar iets meedelen of vragen. Gaandeweg komt het tot meer dialoog, of tot een fysiek samenspel tussen twee of meer acteurs, en worden bezigheden handelingen. Een echt tekstlichaam is er niet – er is dus bij deze voorstelling niet echt sprake van een duidelijke tekstcollage. Wat er gezegd wordt zijn (of lijken) vooral invallen van het moment, geïmproviseerde dialogen, theoretische bespiegelingen, vragen of opmerkingen, die hier en daar wel aangevuld worden met citaten en referenties. Miranda Prein brengt tekst naar een gedicht van Rilke, over het torso van Apollo. Het gedicht zelf wordt geparafraseerd, behalve de beroemde laatste zin: 'Du musst dein Leben ändern.' Met een uitspraak over een 'gele vlek' lijkt Jorn Heijdenrijk te verwijzen naar een citaat van Picasso. Het originele citaat uit dagboek aantekeningen van de kunstenaar gaat als volgt. 'Er zijn schilders die de zon in een gele vlek veranderen, maar er zijn er anderen die, dank zij hun kunst en intelligentie, een gele vlek in de zon veranderen.' Annette Kouwenhoven roept luidkeels: 'Il faut toujours travailler!' Dit verwijst weer naar Rilke – Rodin zou in een brief de dichter hiertoe aangespoord hebben, maar het is tevens een uitspraak uit *'Drie zusters'* van Tsjechov. Naar het einde van de voorstelling ontstaat er bij de spelers verwarring over een neushoorn (*'Rhinocéros'*) die zich mogelijk op het toneel zou bevinden, een verwijzing naar het gelijknamige stuk van Ionesco. In een van de laatste scènes voeren Jan Joris Lamers, gekleed in niets anders dan een knalrode parka, en Jorn Heijdenrijk geheel onverwacht een absurd en tegelijk grimmig poppenkastnummertje op: 'Dag Jongens en meisjes, zijn jullie er allemaal – ook diegenen die er niet zijn, zijn die er ook?'

Een groot deel van de handelingen, die de spelers in relatie tot elkaar en de objecten uitvoeren, en die de rode draad vormen in het stuk, is gericht op het uitbeelden en het maken van beeldende kunst. Door objecten uit het decor in een compositie samen te zetten of door even stil te blijven staan in een pose die verwijst naar een bekend werk uit de kunstgeschiedenis, proberen de acteurs als het ware tegelijkertijd kunst te maken en kunst te zijn. Maar zodra het kunstwerk vorm krijgt ontbindt de vorm zich weer: het stilleven wordt afgebroken, en de toneelspelers die net nog stil stonden bewegen alweer – op weg naar iets anders. *'Over de kunst'* gaat over die beweging: naar een vorm toe en van de vorm weer weg – een poging tot het beschrijven van wat het maken van beeldende kunst is, en daardoor, door te proberen dit proces te grijpen, maar ook door toe te geven hoe ongrijpbaar het is, ontdekken wat het *theater* is: bewegen naar iets. en er weer van weg: want een vorm in het theater kan nooit vast of stil zijn.

Maatschappij Discordia toont in deze voorstelling dat theater in principe beeldende kunst is die zich 'ontvouwt'. Referenties die gebruikt worden zijn onder meer 'Coyote' van Joseph Beuys, 'La Danse' van Henri Matisse, 'Rennende vrouwen op het strand' van Pablo Picasso, werk van Auguste Rodin, christelijke iconografie, composities van Wassily Kandinsky, stilleven van Giorgio Morandi, werk van Kazimir Malevitch.

De acteurs spelen (of zijn) in het stuk afwisselend de kunstenaar en het kunstwerk. Het artistieke proces wordt voorgesteld als een zoektocht die nooit een echt einde vindt. De kunstenaar tracht onophoudelijk de ideale vorm te ontdekken. Hij maakt composities aan de hand van talloze voorwerpen, die in de verschillende ruimtes rondom verspreid liggen. Opvallend is de gevoelige en tastbare esthetiek van die voorwerpen: een ijzeren teil, een borstel, een berg verfrommelde, kleurige papiertjes, een elegante schoen, houten planken en oude meubeltjes. In de handen van de kunstenaar verliezen ze hun functie en zijn ze enkel nog vorm, kleur en volume: onderdelen van de voortdurend veranderende compositie op het toneel; de ideale vorm lijkt immers niet te bestaan. Veel van de opmerkingen en gesprekken die op improvisatorische wijze lijken plaats te vinden tijdens de voorstelling gaan dan ook over 'hoe het moet', en voortdurend wordt aan elkaar gevraagd 'of het goed is', en 'wat het betekent'. Bij momenten ontstaat er aan de hand van die vragen een rollenspel tussen Miranda Prein en Jan Joris Lamers, die respectievelijk de klassieke verhouding tussen dramaturg en toneelspeler aannemen. Dat gaat gepaard met de nodige irritatie, en Lamers meent herhaaldelijk dat je je beter geen vragen stelt of dat je niet zo krampachtig naar betekenis moet zoeken. Dezelfde irritatie toont hij wanneer Miranda Prein een papier tevoorschijn haalt en zagezgd haar tekst wil opzeggen.

Ondanks het overwicht van de beeldende kunst wordt er op verschillende momenten een specifiek dramatisch probleem of systeem onderzocht. Ongeveer in het midden van de voorstelling beginnen de acteurs op de houten vloer in de middenruimte met blanke houten planken een nieuwe vloer te leggen, alsof ze, door de toneelvloer zelf te leggen, op dat moment pas de ruimte voorbereiden voor het theaterstuk. Maar haast tegelijkertijd breken ze de vloer weer op. Jan Joris Lamers speelt dan een ontroerende scène, met zijn armen vol hout, en zegt dat hij heel z'n leven niets anders heeft gedaan dan tekst geleerd. Hij vraagt zich af of die tekst, die woorden die hij geleerd heeft, bijgevolg van hemzelf zijn. Miranda Prein komt naar hem toe om te helpen met het gewicht, maar tilt in plaats daarvan Lamers geheel met planken even op. 'Geef die woorden maar aan mij,' zegt ze tenslotte en neemt de vracht van hem over. Annette Kouwenhoven onderzoekt in haar bewegingen lijnen en afspraken die eigen zijn aan het drama, maar die ook betekenisgevend zijn bij een figuratieve opstelling in een afbeelding. Ze zet zich achteraan op het toneel in profiel, in een pose alsof ze een stap zet, en zegt: 'Als ik hier sta ga ik van huis weg.' Ze loopt naar de andere kant van het toneel, zet zich omgekeerd op dezelfde manier in profiel en vervolgt: 'En hier ga ik naar huis weer toe.' 'Wie is B – A – C – D?' vraagt Miranda Prein wanneer de vier toneelspelers op een moment samen staan. 'A moet beginnen,' zegt ze. Maar er gebeurt niet echt iets. Wanneer Annette Kouwenhoven zich verkledt reageert Lamers en vraagt: 'Heb je dat nodig?' Hij meent dat verkleden voor een toneelspeler gemakkelijker is. Vaak lijkt een speler zich tijdens een handeling alleen of gelijktijdig met de anderen te bezeren: hij of zij roept dan nadrukkelijk: 'Auw!' De anderen reageren met de vraag: 'Pijn?' Het antwoord luidt meestal: 'Nee.' *Echt en gespeeld* lopen op die manier constant door elkaar.

Als uitbeelding van het 'kunstwerk' is het net alsof de acteurs door middel van de beeldende kunst een statement proberen te maken over het statuut van het personage op het toneel. Ze lijken immers figuren te zijn die trachten weg te lopen uit of te ontkomen aan hun vereeuwiging in een beeldend kunstwerk. Dit thema komt naar het einde toe tot een climax, wanneer Jorn Heijdenrijk naakt en hevig tegenspartelend in een teil geplaatst wordt, en door Jan Joris Lamers en Miranda Prein liefdevol wordt overgoten met vloeibare klei – en dus tot sculptuur wordt gemaakt. Maar ook deze vorm wordt weer doorbroken: het beeld stapt immers zelfstandig en hevig lachend in een bad, en wast de klei van zijn levendige lichaam.

Doordat dramaturgisch onderzoek het uitgangspunt is van de voorstelling, wat als gevolg heeft dat de scènes als ankerpunten op zichzelf staan, en door het aaneenrijgen van beelden uit de kunstgeschiedenis, is het stuk een montage op twee niveaus. Er is daarin mogelijk een structuur of grid waar te nemen, maar dat gaat meer over afspraken en tegelijkertijd zoeken naar een passende volgorde, dan dat het om een narratief verloop gaat. Het toeval is bij Discordia – en in hoge mate in deze voorstelling – een complex en dubbelzinnig begrip: iets wat staat te gebeuren, maar waarvoor ook de acteurs moeten wachten op het juiste moment.

De taal of de tekst vormt in het grid, naast een betekenisstelsel, ook een ruimtelijk element. Het spreken dient niet alleen om iets te vertellen, maar ook om met woorden een compositie te maken. De tekstfragmenten zijn net als de voorwerpen op het toneel *objets trouvés*, die, omdat het moment daarvoor geschikt lijkt, tevoorschijn worden gehaald. Dialoog is zo niet louter vraag en antwoord, maar ook een manier om muzikaal op elkaar te reageren. Dit wordt versterkt doordat er op het toneel verschillende handelingen tegelijkertijd plaatsvinden: vanuit de dialoog met zichzelf zal een acteur als het ware toevallig op de ander reageren.

Die muzikaliteit zet zich ook door wanneer het gaat om een fysiek contact, op momenten dat de spelers 'samen' spelen en elkaar aanraken. Dat gebeurt bijvoorbeeld wanneer Jan Joris Lamers op een ladder tegen de houten wand klimt. op weg naar niets eigenlijk. en Miranda Prein die ladder vasthoudt – terwijl

Annette Kouwenhoven druk doend naar de andere kant rent en daar de wand ‘vasthoudt’. Wanneer Jan Joris Lamers naar twee lampenkapjes springt, die boven de middenruimte hangen, om door het aanraken van de gloeilampen het licht aan te steken, tilt Miranda Prein hem na enkele vruchteloze pogingen op – maar lang niet hoog genoeg. Op een gegeven moment proberen de spelers allemaal contact te maken met elkaar, en in het verlengde daarvan met hun decor. Ze geven elkaar moeizaam een hand en vormen een ketting, die pas volledig is wanneer wie links en rechts staan er in slagen om de houten wand aan te raken. Wat opvalt is dat de aanraking vaak een soort van gevecht is, en vooral in het samenspel tussen Jan Joris Lamers en Jorn Heijdenrijk komt dit sterk naar voor: een fysieke handeling die op zich niet ‘leesbaar’ is, die niets concreet voorstelt.

Aan het einde van de voorstelling, en zo eindigt *iedere* voorstelling/opvoering bij Discordia, roepen de spelers zichzelf en elkaar aarzelend samen, alsof nog moet bepaald worden of het wel effectief gedaan is. Na wat bedisseling onder elkaar geven ze elkaar een hand, soms moeizaam, twijfelend, soms zeer beslist, vormen opnieuw een ketting, kijken het publiek aan en maken een buiging. Annette Kouwenhoven nodigt het publiek uit zich te bedienen van de glaasjes rode wijn, die ze even voordien heeft klaargezet. Nauwelijks enkele minuten nadat de spelers het toneel verlaten hebben staan ze er alweer en beginnen het materiaal op te ruimen en wat met vrienden uit het publiek te praten.

over de kunst
een associatieve interpretatie

Wat meteen opvalt aan de voorstelling *'Over de kunst'*, en wat me als frequente toneelbezoeker –die echter nog niet vertrouwd was met het werk van Discordia– verraste, was dat het stuk zich niet hield aan een klassiek verloop gebaseerd op een tekst of een verhaal, en dat de handelingen, scènes of motieven die er te zien waren eerder improvisatorisch en vormelijk-associatief met elkaar verbonden waren. De voorstelling is gaandeweg in mijn herinnering een geheel van indrukken geworden, die als het ware een 'abstracte compositie' vormen. De term 'abstract' wordt ook gebruikt in een van de weinige recensies die naar aanleiding van *'Over de kunst'* verschenen zijn. Kester Freriks schrijft in *NRC Handelsblad*: 'Het is abstracte toneelkunst met picturale verwijzingen...' ⁴⁹ Dat er op het toneel op die manier met abstractie kon worden omgegaan, vond ik fascinerend, en stelde me tegelijkertijd voor een probleem; abstractie is immers een begrip dat vooral met betrekking tot de beeldende kunst wordt gebruikt, en dan meestal wanneer het gaat over een specifieke stroming of groep van kunstenaars. Abstracte kunst wordt algemeen gezien tegenover figuratieve kunst geplaatst – wat betekent dat het in abstracte kunst niet gaat over herkenbare, reële vormen, *figuren* of lichamen. In die zin is het begrip tegenstrijdig met wat er bij Discordia op het toneel gebeurt: de toneelspelers (en alles wat hen omringt) zijn immers duidelijk en herkenbaar aanwezig. Maar abstractie is helemaal niet zo'n eenduidig begrip. Het woord zelf is gebaseerd op het Latijnse werkwoord 'abstrahere' dat 'weglaten' betekent. Het 'weglaten' is het proces dat zich baseert op de verwerking van herkenbare figuren. Zo'n proces houdt in dat tegelijk het 'voor' en 'na' wordt getoond, en op die manier worden fundamentele structuren zichtbaar. Het gaat dus om een beweging van een figuur naar het niet-figuratieve. Abstractie is niet zozeer een eindresultaat maar het betekent onderweg-zijn, het gaat over een overgangsmoment of een breuk. Om hier dieper op in te kunnen gaan heb ik twee teksten uitgekozen waarin het begrip nog specifiek benaderd wordt. Het gaat om twee auteurs die erg vooruitstrevend en invloedrijk zijn geweest, die geschiedkundige en eigentijdse ontwikkelingen in de kunst hebben benoemd en op eigenzinnige wijze geïnterpreteerd, en die het begrip 'abstractie' definitief in het discours over kunst ingang hebben doen vinden. Ik heb het over Wilhelm Worringer, *'Abstraktion und Einfühlung'* (*'Esthetica en kunst. Een bijdrage tot de stijlpsychologie'*) en Wassily Kandinsky, *'Über das Geistige in der Kunst'* (*'Het abstracte in de kunst'*). Het essay van Worringer is geschreven in 1908, dus nog voor de feitelijke discussie en theorievorming over abstractie in de moderne kunst losbrak. Kandinsky daarentegen markeert met zijn essay uit 1910 het begin van die discussie, en wordt in de geschiedenis van de beeldende kunst gezien als een van de grondleggers van de moderne abstracte kunst.

Worringer maakt in zijn essay een onderscheid tussen nabootsen en de drang tot abstraheren. Nabootsen, een opzettelijk imiteren van de realiteit, is iets heel menselijks en heeft te maken met de drang tot inleven, maar heeft als doel op zich niets met kunst te maken. Het maken van kunst ontstaat uit een veel diepere, psychische behoefte. Hij ontkent echter de relatie met de realiteit of de buitenwereld niet. De psychische toestand die aan de basis ligt van het maken van kunst is kosmologisch, in die zin dat het gaat om de confrontatie van de mens met de verschijnselen van de buitenwereld. Die verschijnselen wekken onrust op, en die onrust is de reden van het maken van kunst. Worringer gebruikt in zijn uiteenzetting een citaat van kunsthistoricus August Schmarsow: 'De kunst is een uiteenzetting van de mens tegenover de natuur.'⁵⁰ Uit wat hij rond zich ziet abstraheert de kunstenaar dus structuren: 'abstracte en wetmatige vormen'. Die beschouwt Worringer als de enige en hoogste vormen: hij vindt ze noodzakelijk omdat de mens ten aanzien van de geweldige verwarring van het wereldbeeld daarin kan 'uitrusten'⁵¹. Worringer voegt eraan toe dat door de drang naar abstractie wel een afbeelding kan ontstaan die lijkt op beelden uit de natuur, maar benadrukt dat dit niet het uitgangspunt is van het abstraheren.⁵² Wat heel interessant is aan de esthetica van Worringer is dat hij abstractie niet als een modern verschijnsel omschrijft. De wisselwerking tussen naturalisme en abstractie heeft altijd bestaan, en in zijn essay illustreert hij dat met voorbeelden uit de gehele kunstgeschiedenis.

Kandinsky's definitie van het begrip is extremer, maar ook hij wijst in zekere zin nog naar het figuratieve als mogelijk onderdeel van abstractie. Wanneer hij over Cézanne spreekt bijvoorbeeld, herkent hij als het ware een vorm van abstractie in de figuratieve stillevens van de kunstenaar. Wat hem daarin opvalt is dat de figuur een ding op zich wordt, losgekoppeld van de oorspronkelijke betekenis: '[Cézanne] wist in een theekopje een wezen te zien. Bij hem wordt een 'nature morte' zodanig bezielde dat de uiterlijke 'dode' dingen een innerlijk leven krijgen. Deze objecten behandelt hij op gelijke wijze als de mens omdat hij de gave bezit het innerlijke leven overal te onderscheiden.'⁵³ De vorm is niet de uiterlijke omschrijving van het object, maar wel een 'uiting van de innerlijke inhoud'.⁵⁴

De esthetica die Kandinsky ontwikkelt is niet gebaseerd op het afbeelden naar de realiteit, maar hij ontkent haar evenmin. Zijn theorie draait de zaak juist om: hij vindt dat inhoud iets is wat bemiddeld wordt door de werking van kleuren en vormen, en dat daarom figuratieve vormen gewoonweg niet *nodig* zijn. De kijker wordt immers geraakt door de vibratie van de kleur of de vorm zelf. Kandinsky vergelijkt schilderkunst met muziek, een discipline die hij van nature meer autonoom vindt, en stelt vast dat beide beschikken over eigen vastliggende harmonie-wetmatigheden.

Het lijkt in eerste instantie misschien problematisch om in een essay over theater gebruik te maken van twee teksten die over beeldende kunst gaan. Maar in wat ik bij beide auteurs las kon ik het werkproces van Maatschappij Discordia, en wat ik zag tijdens de opvoeringen, herkennen. Worringer en Kandinsky spreken op een haast 'dramatische' manier over de beeldende kunst: beweging of handeling lijkt in iedere theorie het uitgangspunt te zijn: bij Worringer is dat door 'onrust' die de mens in beweging zet en structuren uit de verschijnselen van de wereld filtert, bij Kandinsky is dat de 'vibratie' van de dingen zelf. Kandinsky schrijft bovendien over beweging in het algemeen als een dramatisch en fascinerend gebeuren.⁵⁵

De manier waarop Maatschappij Discordia in *'Over de kunst'* met abstractie omgaat is, technisch gezien, montage –wanneer het over de voorstelling in z'n geheel gaat– en collage, wanneer het gaat over aparte handelingen of motieven.

Bij montage denk ik in de eerste plaats aan film en hoe in film montage gebruikt wordt om een verhaal te creëren. Op die manier zit montage eigenlijk ook altijd in een tekst: er worden sprongen gemaakt in de tijd; wat niet interessant genoeg is of wat niet past in het stuk wordt niet verteld. Maar het is, zowel in film als in tekst, op die plaatsen dat er geëxperimenteerd wordt met montage, waar de montage zichtbaar wordt gemaakt, dat het om meer gaat dan alleen het verhaal. In *'Over de kunst'* heeft montage als gevolg dat iedere scène een autonoom karakter krijgt. Ik herinner mij scènes uit het stuk, die niet noodzakelijk op basis van een letterlijke inhoud met elkaar in verband staan. Dat leek ook het uitgangspunt te zijn van Sergei Eisenstein, die als een van de eersten op een artistieke manier met montage in film ging experimenteren. In zijn tekst *'Montage of attractions'*, omschrijft Eisenstein een scène als een 'attractie': een soort kernpunt dat op zichzelf een invloed kan uitoefenen op het publiek, emotioneel of psychologisch. Een montage van attracties is dus een aaneenrijging van autonome elementen. Hier kom ik terug op wat ik in het eerste deel van het essay heb vastgesteld: de scène wordt bij Discordia een autonoom 'object' in een breed panorama. Interessant aan de tekst van Eisenstein is dat hij film (en theater) op een andere manier ontleedt dan er puur 'tekstueel' of lineair naar te kijken: scènes zijn eerder moleculen in een algemene constellatie dan dat ze hun plaats hebben in een lijn van een begin- naar een eindpunt, of in een opeenvolging van bedrijven. Uit de theorie van Eisenstein volgt natuurlijk dat montage beweging impliceert: het gaat om de afwisseling van beelden. In *'Over de kunst'* wordt op die manier met scènes omgegaan: een handeling stopt, en zonder een echte overgang of inhoudelijke link begint er iets anders. Bovendien wordt dit thematisch benadrukt doordat het uitgebeelde kunstwerk opgebouwd wordt en direct weer afgebroken. Niets blijft staan of bestaan. Dat is een bewuste keuze: de voorwerpen zouden ook samen kunnen blijven staan, en zo zouden de spelers zich uiteindelijk met tal van 'werkjes' op het toneel kunnen omringen. Dat de acteurs in hun poses, wanneer ze een werk uitbeelden, zouden blijven staan is vanzelf al moeilijker. Het gaat bij Maatschappij Discordia duidelijk over het verglijden van de beelden.

Een statement over (kunst)geschiedenis misschien? Dan gaat het er over hoe zij als kunstenaar zelf beïnvloed zijn door allerlei voorbeelden uit de kunstgeschiedenis, en hoe ze zo'n werk tijdelijk tot zich nemen –ze hebben het 'even'– en dan weer laten gaan. Maar tegelijk gaat het over hun eigen werk: hoe ze als kunstenaar ook op zoek zijn naar de perfecte vorm, maar dat ze er, zodra iets die perfectie dreigt te bereiken, bij wijze van spreken niet meer in geïnteresseerd zijn: een gevecht tegen verzadiging, of zoals Jan Joris Lamers het formuleerde, een 'niet aflatend verzet tegen het afmaken, tegen het netjes maken'.

Naast montage is ook collage een manier om iets te abstraheren. Het verschil tussen montage en collage is niet altijd duidelijk, maar mogelijk als volgt te omschrijven: montage gaat over een opeenvolging van momenten, collage over het samenvoegen van verschillende elementen in één moment. Je zou kunnen zeggen dat montage zich in de tijd afspeelt en collage in de ruimte. De term collage komt uit de beeldende kunst, en wordt vooral in verband gebracht met de historische avant-garde van de 20ste eeuw. De eerste bekende voorbeelden van collages zijn ongetwijfeld die van Picasso, van een aantal dada-kunstenaars en van de Russische constructivisten. In een collage worden fragmenten of objecten, die op zich niet echt samen horen maar mogelijk wel gelijkaardigheden vertonen, 'gevonden' en samengebracht. Door het samenvoegen ontstaat er een nieuw beeld, waarin de afzonderlijke elementen hun oorspronkelijke functie verliezen. De collages van Picasso bijvoorbeeld bestonden uit stukken hout, papier en krantenknipsels die samen op een doek werden geplakt.

Bij Discordia zie ik collage op verschillende manieren ontstaan. De scènes bestaan meestal uit meerdere handelingen die tegelijkertijd gebeuren. Bijvoorbeeld: een van de spelers loopt achteraan heen en weer, terwijl een ander van op het toneel de publieksruimte in loopt om een rekvisiet te zoeken. Die handelingen lijken zich ritmisch tot elkaar te verhouden – de acteurs zijn zich constant bewust van het moment als geheel. Dat 'samen plakken' van handelingen vind ik een collage. Ook in het maken van de kunstwerken op de scène komt dat principe boven – collage is als principe gelijkaardig aan het opstellen van een stilleven. Dat de tekst geen echte collage is werd in de beschrijving van de voorstelling al gesuggereerd: dat zou immers betekenen dat er een tekstlichaam op voorhand klaar is gemaakt, als

collage, en dat die tekst tijdens de voorstelling weer uit elkaar gehaald wordt en tegelijkertijd wordt 'gemonteerd'.

Dit zijn natuurlijk vrij letterlijke interpretaties van collage. Ook op een meer figuurlijk vlak kan de term gebruikt worden. Zo denk ik dat voor haast ieder *onderdeel* van het theater (en daarmee bedoel ik acteren, decor, kostuum, etcetera) sprake is van een collage. Het verkleden tijdens de voorstelling is een goed voorbeeld: de verschillende kledingstukken hebben eigenlijk inhoudelijk niet veel met elkaar te maken, maar vormen, doordat het 'kledingstukken' zijn, en doordat ze vormelijk gezien interessante ritmes en verschillen opleveren, wel een geheel. Het verkleden is verder een manier om een natuurlijk contrast tussen naakt en gekleed te verkrijgen – naaktheid is bij Discordia dan ook nooit geforceerd of onverwacht. Een gelijkaardige afwisseling zit in het acteren: wat heeft een poppenkastnummertje te maken met een autobiografische, ontroerende scène over het leren van tekst? Het gaat vooral om het contrast en om het panorama.

Het is niet oninteressant – zeker wanneer het over collage gaat – om de strategieën van Maatschappij Discordia te vergelijken met die van de historische avant-garde. Er lijkt zich toch een belangrijk verschil voor te doen wanneer het gebruik van collage bij Discordia vergeleken wordt met de strategie van deze methode bij de modernistische kunst. In zekere zin ging het toen vooral om multidisciplinariteit: een collage van Picasso op een doek werd bijna een sculptuur, Rodchenko vond een manier om met foto's als het ware te tekenen. Verschillende kunstenaars gingen experimenteren met theatrale aspecten in de beeldende kunst. Die experimenten, zo schrijft Benjamin Hunninger in *'De opkomt van modern theater'*, hebben echter aan de vorm van de dramatische kunst zelf niets blijvends toegevoegd.⁵⁶ Er waren in die tijd wel regisseurs, gaat Hunninger verder, die in het theater een meer uitgewerkte vorm van multidisciplinariteit binnenbrachten: het totaaltheater van Piscator bijvoorbeeld, dat niet ver staat van het Gesamtkunstwerk van Wagner. Theater, beeldende kunst, muziek, film... werden gelijktijdig samengebracht in een collage die vooral indrukwekkend moest zijn – het theater werd een spektakel om de toeschouwer in onder te dompelen. Discordia brengt met *'Over de kunst'* de beeldende kunst thematisch wel de theaterzaal in, maar dat blijft een dramatische benadering van de beeldende kunst. Theater is natuurlijk als vanzelf een kunstvorm, die, zo schreef Herman Teirlinck, de verbinding maakt met alle andere kunsten.⁵⁷ Maar eerder dan dat die samenkomst bij Discordia het karakter van multidisciplinariteit krijgt, gaat het om de ontdekking van beeldende principes, die opgenomen, vertaald en geheel nieuw geïnterpreteerd worden in het theater.

Collage is bij Discordia dus niet een methode die multidisciplinariteit in de hand werkt. Het is eerder een middel om één aspect zodanig uit te werken dat alle mogelijke perspectieven erop tegelijkertijd zichtbaar zijn. Die mogelijkheden worden naast elkaar geplaatst en vormen een nieuw geheel. Dat doet denken aan een beschrijving van Kandinsky over het kubistische werk van Picasso: hij noemt de methode van de kunstenaar 'het kleinhakken van de onderdelen en een constructieve verdeling van deze fragmenten'.⁵⁸ Kandinsky zag hierin een overgang van materieel naar geestelijk – abstracte kunst staat bij hem gelijk aan de overheersing van het geestelijke. Naar de methode van Picasso kan de wijze waarop Discordia 'kleinhakt' en 'constructief verdeelt' eerder kubistisch genoemd worden: alle mogelijke perspectieven worden als het ware platgedrukt en in één beeld gegoten – dat beeld is dus een resultaat van een mentaal of geestelijk proces. Die manier is niet enkel terug te vinden bij Discordia, maar ook in andere (hedendaagse) benaderingen van het theater zoals in de teksten van Heiner Müller en Elfriede Jelinek. De tekst lijkt – door zijn samenstelling uit fragmenten, of het dooreenlopen van verschillende stemmen cq. personages – een collage te zijn. Collageteksten uit de historische avant-garde hadden de bedoeling elementen uit een andere wereld in de tekst binnen te brengen. In de teksten van Paul van Ostaijen bijvoorbeeld werden geluiden en indrukken van op straat in het gedicht ingevoerd. Het 'collageren' bracht werelden samen die op zich niets met elkaar te maken hebben. De collage in teksten van Jelinek en Müller gaan slechts over één element: over het spreken of het denken zelf. Het is een geestelijke collage, die in principe ook heel hermetisch is. De confrontatie met 'andere werelden' vindt pas plaats wanneer de tekst op het toneel gezet wordt.

Theaterregisseur en schrijver Thadeusz Kantor meende over collage dat ze als methode het exclusieve recht van de maker, het auteurschap dus, in vraag stelt. 'No longer is the creator the only one to form, to imprint, and to express.'⁵⁹ Toeval speelt bij de collage misschien inderdaad een grotere rol. Het toeval is iets dat bij Discordia duidelijk mee op het toneel staat, dat zelf bijna gethematiseerd wordt. Maar wanneer het bij collage gaat om het samenstellen als een manier om om te gaan met de verschijnselen van de buitenwereld, die, zoals Worringer schreef, het gevolg is van een onrust of een bepaalde psychische toestand, dan is de uiteindelijke vorm het resultaat van een zeer persoonlijke interpretatie en 'ordering' van die verschijnselen. Juist daar is het auteurschap heel sterk aanwezig. De vraag naar auteurschap is in het theater altijd complex en dubbelzinnig, en in *'Over de kunst'* zijn daarover verschillende bespiegelingen te herkennen. Soms spelen de acteurs immers de kunstenaar, soms het kunstwerk. Jorn Heijdenrijk wordt letterlijk door Jan Joris Lamers en Miranda Prein gekneet en tot beeldhouwwerk gemaakt. Jan Joris Lamers vraagt of de woorden die hij geleerd heeft wel van hem zijn. Een toneelspeler leert woorden van een ander, maar brengt die op de scène alsof ze van hemzelf zijn. Het

afstandelijk of dialectisch acteren van Discordia is in die zin altijd een vraag naar het auteurschap – de eigenzinnigheid van het gezelschap en het unieke karakter van hun voorstellingen echter plaatst het auteurschap onmiskenbaar op de voorgrond.

Worringer kent in zijn omschrijving van het proces van abstractie de omgang met ruimte een doorslaggevende rol toe. De manier waarop hij over ruimte schrijft, in verband met het maken van beeldende kunst, is misschien te transponeren naar het theater. Worringer ziet het abstraheren als een gevecht tegen ruimte. Dat gevecht is volgens hem het resultaat van een ‘geweldige geestelijke ruimtevrees’⁶⁰. Hij meent dat de ruimte dingen met elkaar verbindt en hun individuele beslotenheid vernietigt – ruimte geeft de dingen hun tijdelijke waarde en betreft ze in de kosmische wisselwerking van de verschijnselen.⁶¹ Die redenering impliceert dat ruimte de dingen in een reëel, narratief verband brengt, en dat het maken van abstracte kunst erop gericht moet zijn om dat verband te verbreken – en dus om de ruimte weg te werken; ‘De ruimte is dus de grootste vijand van elke abstraherende bemoeienis en moest daarom in de afbeelding eerst worden onderdrukt.’⁶² In de beeldende kunst heeft abstractie bijgevolg sterk te maken met het platte vlak: om het nabootsende karakter weg te werken wordt de tweedimensionaliteit van het werk benadrukt. In de beeldhouwkunst gaat het niet zozeer om het beeld als driedimensionaal geheel, maar om de opeenvolging van tweedimensionale vlakken die de beschouwer waar kan nemen wanneer hij rond het beeld loopt. Toch wordt abstracte kunst juist ‘ruimtelijk’ genoemd, maar ruimte is dan als begrip geen nabootsing van wat ruimte wil zeggen in de werkelijkheid: ruimte is als structuur een gevolg van de eigen regels van de beeldende kunst: ruimte wordt bereikt door beeldende principes die geheel eigen zijn aan de kunst.

In het theater is de ruimte essentieel: ruimte benadrukt in de eerste plaats de tijdelijkheid van het gebeuren. Op een gegeven moment bevinden de acteurs en het publiek zich in dezelfde ruimte, en dat is het bestaansmoment van het theater. Dat is ruimte in de letterlijke, meer werkelijke betekenis van het begrip. Maar ook die andere betekenis van ruimte, als een gevolg van beeldende principes, is tijdens ‘*Over de kunst*’ aanwezig. De toneelspelers lijken door voortdurend beelden op te bouwen en weer af te breken, door poses aan te nemen en weer achter te laten, door handelingen gelijktijdig te laten ontstaan en ritmisch tot elkaar te laten verhouden, ruimte te *creëren* en ruimtelijkheid te willen benadrukken. Het is een idee, dat ze met hun lichaam aftasten. De ruimte onderzoeken is ook dat wat hen als toneelspelers in beweging zet en het is in min of meerdere mate een echo van de ‘geestelijke ruimtevrees’ waar Worringer over spreekt. De spelers van Discordia voeren in zekere zin een gevecht met de ruimte –zowel met de werkelijke ruimte als met het idee van ‘ruimtelijkheid’– dat analoog is aan de definitie van Worringer. Maar in het ontstaan van ruimtelijkheid wordt de werkelijke ruimte bij Discordia nooit ontkend. De ‘werkelijke ruimte’ maakt de ‘ruimtelijkheid’ in het theater juist mogelijk: het is een manier om de karakteristieken van het theater als mechanisme te benadrukken. Het gaat namelijk over de speelruimte van de acteurs – de plaats waar hun bewegingen zich afspelen. Bij Discordia is beweging in de ruimte datgene wat de objecten uit hun narratief verband haalt, terwijl Worringer voor de beeldende kunst het omgekeerde beweert. Theater heeft als artistiek medium heel eigen regels: het is ook pas wanneer de beeldende kunst in ‘*Over de kunst*’ zich in beweging zet, dat het theater wordt. Het kunstwerk –het stilleven, de constructie of de pose– , dat voor het publiek kort een tweedimensioneel ‘beeld’ is, wordt in de verbreking ervan –dus *omdat* de spelers en de voorwerpen weer *bewegen* of in beweging gebracht worden– weer driedimensioneel, en dus ruimtelijk. Ook wanneer de toneelspelers de scène afstappen en de gangen van de publieksruimte in lopen, is dat om het kader voor de toeschouwers te doorbreken en de driedimensionaliteit van het theater te benadrukken en in het verlengde daarvan een van haar meest specifieke eigenschappen: ruimtelijkheid als artistiek begrip ontstaat door het voortdurende aftasten van de feitelijke ruimte.

Tegelijkertijd is het aftasten van de ruimte een manier om de ‘acteershouding’ van de spelers op een bijzondere manier te verdiepen. Veel van hun bewegingen lijken te zinspelen op de principes van de bio-mechanica van de Russische theaterregisseur Vsevolod Meyerhold. Hij ontwikkelde in de jaren 1920 voor zijn constructivistische theater het principe van de bio-mechanica als methode om emotie op een andere manier uit te drukken dan in het naturalistisch theater de gewoonte was. Het uitdrukken diende volgens Meyerhold te gebeuren aan de hand van gymnastische bewegingen: het opklimmen van trappen, gebruik van raderen, lopen over platformen en door klap- en draaideuren, zonder dat die bewegingen ergens naartoe leidden.⁶³ De bewegingen van de toneelspelers van Discordia hebben soms zeer sterk zo’n ruimtelijk-gymnastisch karakter, in die zin dat het gaat om fysieke handelingen zonder duidelijk doel of resultaat. Dat is bijvoorbeeld zo wanneer Jan Joris Lamers met veel tamtam een ladder opklimt en de andere spelers daar nadrukkelijk bij betreft, zonder dat er een narratieve reden is waarom hij die ladder nodig zou hebben. Daarenboven wordt die handeling om allerlei redenen bemoeilijkt: de broek van de speler glijdt telkens naar beneden, de anderen manen hem aan te wachten totdat ze de situatie als het ware onder controle hebben. Welke emotie de spelers op die manier uitdrukken is, in referentie tot de theorie van Meyerhold, niet zo eenduidig te benoemen. Het gaat meer over het principe van het bewegen zelf, en de dramaturgie van een beweging – het gaat om de vraag of een beweging betekenis *kan* hebben. In iedere beweging zit dan ook, als een zwaartepunt, de dramaturgische kern, of de ‘ziel’

van de voorstelling vervat. Wat Heinrich von Kleist enkel voor mogelijk hield bij de marionet, zit bij Discordia in de bewegingen van iedere speler. In zijn tekst *'Über das Marionettentheater'* (*'Over het marionettentheater'*) uit 1810 reageerde Von Kleist op het geaffecteerde toneelspelen dat in zijn tijd de gewoonte was, en bracht daar tegenin dat de marionet op een perfecte manier kon bewegen zonder zich daarbij aan te stellen; 'Want aanstellerij ontstaat, zoals u weet wanneer de ziel zich ergens anders bevindt dan in het zwaartepunt van de beweging.'⁶⁴ De nadrukkelijke verbanning van de toneelspeler, waar theatermakers als Edward Gordon Craig verder op gingen, en waar de mechanische bewegingen van Meyerhold een afgeleide van waren, is door de ontwikkelingen in het theater al lang achterhaald. Het was op dat moment een extreme gedachte, nodig om een schok te genereren, en om het acteren zelf te herdefiniëren.

Dat ieder kunstwerk tijdens *'Over de kunst'* op het toneel vanzelf weer vervliegt, en dat die methode de eigenheid van het theater in de verf zet tegenover het meer permanente karakter van de beeldende kunst, blijft een complexe theoretische wisselwerking bij het naast elkaar plaatsen van beide disciplines. Er kan in theater –dat toont Discordia– enkel allusie gemaakt worden op de ideale vorm door de aaneenschakeling van beelden, vormen en poses die door het afbreken ervan 'onaf' blijven – of 'onverzadigd', zoals Tom Helmer het noemde. Helmer verwees in zijn omschrijving van de 'discordiaanse esthetiek' naar de auteur Witold Gombrowicz, die meende dat de mens en zijn omringende wereld door twee krachten worden beheerst: chaos die naar een vorm verlangt en deze tegelijk veracht – en omgekeerd.⁶⁵ Het spel van die krachten eindigt in een collectiefvorm. Die omschrijving van Gombrowicz is even kosmologisch als Worringers theorie: de kunstenaar moet voor zichzelf een manier vinden om de verschijnselen van de buitenwereld te verwerken, en die verwerking is een eindeloze zoektocht. Toch is enkel een indruk van het *geheel* van die zoektocht het uiteindelijke werk.

Dramaturgisch onderzoek vormt ook bij *'Over de kunst'* de rode draad. De scènes zijn met elkaar verbonden door aan de hand van dramaturgische ideeën mogelijke betekenissen in het theater te onderzoeken. De dramaturgie heeft bij *'Over de kunst'* niet geleid tot een duidelijk en afgebakend geheel van tekst, zoals dat vroeger –ook wanneer het ging over een tekstcollage– wel bleek te bestaan. Wat er toch aan tekst gebruikt wordt in de voorstelling is eerder te omschrijven met een begrip van Roland Barthes: de tekst als geheel is een 'methodologisch veld'.⁶⁶ De tekst is met andere woorden de illustratie en de uitspreiding van het werkproces: het proces dat aan de opvoering vooraf gaat en het proces dat zich tijdens de opvoering afspeelt. Woorden en zinnen worden bij Discordia bovendien op een zeer materiële manier gebruikt: als fragment verhoudt de tekst zich tot de voorstelling zoals een voorwerp een onderdeel is van een stilleven – het is een element dat wordt gebruikt in de compositie van het geheel.

Niet alleen is de tekst een 'veruitwendiging' van het werkproces, maar de fragmenten die aan bod komen lijken daar meestal ook nog eens letterlijk over te gaan. Het gedicht van Rilke is een beschrijving van hoe iemand naar een kunstwerk kijkt en daarbij tot inzicht komt met betrekking tot zijn eigen leven. 'Du musst dein Leben ändern' – het gaat om de confrontatie van de mens met een kunstwerk, tot welk bewustzijn de vorm de beschouwer in beweging kan doen zetten. De gele vlek –naar een uitspraak van Picasso– wijst op het conflict van de kunstenaar met betrekking tot de realiteit. Picasso meende dat kunstenaars dankzij hun kunst en intelligentie een gele vlek in een zon kunnen doen veranderen, zoals Kandinsky de vorm een uiting noemt van de innerlijke inhoud: de gele vlek wordt niet zozeer een zon maar een krachtig stralend vlak, dat 'toevallig' dezelfde eigenschappen vertoont als de zon. De gele vlek kan ook een toespeling zijn op de werking van het oog. De 'gele vlek' is de naam van een bepaalde plaats aan de achterkant van het netvlies, met eigenschappen die het mogelijk maken om kleuren waar te nemen. Het is ook die vlek die het centrale gedeelte van het blikveld waarneemt – het brandpunt van het oog dus, de kern van het kijken. 'Il faut toujours travailler' is een uitspraak of een parafrase uit *'Drie Zusters'* van Tsjechov – dus toch nog een stukje repertoire! De nadruk op het feit dat er gewerkt moet worden is voor de personages in het stuk onderdeel van een persoonlijk, existentieel conflict. Maar de uitspraak verwijst ook naar een bekende raadgeving van Rodin aan Rilke. Artistiek bezig zijn betekent hard werken – er komt alleen resultaat als er consequent gewerkt wordt. Die consequentie is bijgevolg deel van een levenshouding en kanaliseert energie. Het werken wordt tijdens *'Over de kunst'* letterlijk op het toneel getoond, door constant bezig te zijn, te zoeken en uit te proberen. Niet alleen de kunstenaar, maar ook de toeschouwer moet werken – kijken is, met betrekking tot de kunst, evenzeer werken. Daar was ook Woringer zich van bewust: 'Esthetisch genieten betekent mijzelf in een van mij verschillend, zintuiglijk voorwerp genieten, mij erin 'inleven'. Wat ik daarin projecteer is, heel algemeen, het leven. En leven betekent kracht, innerlijk werken, streven en volbrengen. Leven is in één woord: werkzaamheid.'⁶⁷

In zoverre dat er tekst aanwezig is in de voorstelling, kan de combinatie ervan toch nog een 'essay' genoemd worden: maar ook hier meer een 'theatraal essay' (met Jac Heijer) dan een 'scenisch essay' (zoals Lehmann het formuleerde). De fragmenten –waarvan de meeste uit brieven, notities en dagboek aantekeningen komen– benadrukken het persoonlijke werk- en denkproces van de kunstenaar. Dat soort uitspraken wordt in de voorstelling gekozen of tevoorschijn gehaald, omdat de toneelspelers

daarin eenvoudigweg iets herkennen. Ze weerspiegelen in de combinatie van die fragmenten de poging om te benoemen wat kunst maken betekent en hoe het functioneert. Het is eigen aan een essay dat zoiets op een dialectische manier gebeurt: door perspectieven en mogelijke interpretaties tegenover elkaar te zetten. Als essay toont de tekst/voorstelling ook wat de spelers afzonderlijk en als groep bezighoudt. Het is een verslag, een getuigenis van hoe men op zoek gaat naar artistieke expressie, en hoe die expressie een vorm kan krijgen. Dat lijkt dan meteen ook een bondige samenvatting van de kern van de voorstelling, en kan het dramaturgische uitgangspunt genoemd worden.

‘Leven is werkzaamheid’ meende Worringer – en dat lijkt de drijvende kracht van Maatschappij Discordia te zijn. ‘Il faut toujours travailler!’ Wanneer Annette Kouwenhoven dat luidkeels uitroept tijdens de voorstelling, bedoelt ze dat Discordia als groep dat altijd gedaan heeft en altijd zal blijven doen. Dat toont ook de geschiedenis van het gezelschap – de enorme repertoirelijst enerzijds en de recensies anderzijds, waarin telkens weer geprobeerd wordt hun werk te interpreteren. Wat zij doen is te beschouwen als een alledaagse praktijk die nooit stopt. Dat blijft zichtbaar wanneer de voorstelling gedaan is. Even later staan de spelers al terug op het toneel om de boel op te ruimen. Dit illustreert ook zeer goed een verlangen om als toneelspelers dichter bij het publiek te staan. Niet door tijdens de voorstelling ‘publieksparticipatie’ in de hand te werken, zoals dat in het theater momenteel een vaak uitgevoerde strategie is. Bij Discordia wordt daarentegen bewust, zodra de voorstelling gedaan is, de auratische scheiding tussen publiek en spelers niet gevolgd: het publiek blijft immers in de theaterzaal om een glaasje wijn te drinken, en de spelers staan ertussen, lopen erdoor, om op te ruimen en wat te praten. Wat er zich direct na de opvoering afspeelt benadrukt de verregaande consequentie in de houding die de groep als spelerscollectief aanneemt: ze doen alles zelf, en komen daardoor als vanzelf op allerlei manieren in contact met het publiek. Dat maakt zo’n opvoering ook mede tot een unieke gebeurtenis. Het drama is dan ook bij uitstek een gemeenschapskunst, meende Herman Teirlinck: ‘zij vereent in zich alle kentekens van het feest’.⁶⁸ Dat is het gevoel dat de toeschouwer krijgt bij een opvoering van Maatschappij Discordia: er wordt samen iets gevierd, niet alleen tijdens het moment van de opvoering, maar de hele avond belichaamt dat feest – tenminste voor wie er aan wil deelnemen. De essentie is dat iedereen daartoe wordt uitgenodigd.

Het werkzaam zijn staat, zoals voordien besproken, ook tijdens de voorstelling als thema op het toneel, in de vorm van een niet-aflattende zoektocht naar de essentie van het maken van artistiek werk. Die zoektocht wordt tegelijk individueel en collectief beleefd – het individu krijgt genoeg ruimte, maar dat lijkt enkel te kunnen gebeuren omdat de speler zich bevindt in een groep waarin hij of zij zich goed voelt en ruimte krijgt om zich te ontplooien. Zo komt het dat het op het toneel vaak lijkt alsof de spelers hun eigen gang gaan, maar dat tegelijkertijd voelbaar is dat ze deel uitmaken van de groep, van een hecht organisme. Door het voortdurend en gelijktijdig handelen lijken ze dan ook op een zwerm energieke bijen, ieder individueel op zoek naar nectar, om er samen de fijnste honing van te maken. Dat hetgeen waar ze naar op zoek zijn een collectieve zaak is, wordt benadrukt doordat de spelers voortdurend met elkaar communiceren. De ene handeling is een reactie op de andere, tegelijkertijd of niet, en de dialogen die ontstaan zijn een reflectie daarop. Gesprekken krijgen bijgevolg vaak het karakter van een discussie: ieders mening, idee of vraag komt aan bod, maar vooral om naar elkaar toe af te toetsen. De mogelijkheid van een consensus is in ieder geval iets collectiefs. Maar het blijft bij de mogelijkheid: vragen als ‘Hoe moet het, is het goed zo, wat betekent het, ...’ krijgen nooit een definitief of sluitend antwoord.

Voordien kwam al aan bod hoe de handelingen op het toneel zich eerder ruimtelijk dan inhoudelijk tot elkaar verhouden, en uit de beschrijving blijkt dat ook het fysieke samenspel van de acteurs vooral ritmisch is. Dat die aanraking zich vaak ontwikkelt in de vorm van een gevecht is misschien ook een uiting van de verhouding tussen het individu en de groep: het gevecht veruitwendigt het recht op individualiteit en de zoektocht hoe je daarmee moet omgaan in een groep. Maar het contact wordt meestal afgebroken voor het resultaat heeft. Om die reden kan de gelijktijdigheid van de handelingen, het fysieke samenspel van de acteurs en zelfs het reageren op elkaar met tekst muzikaal genoemd worden. Op vlak van tekst gaat het dan niet eens zozeer letterlijk om vraag en antwoord. Kandinsky wees er in zijn essay op dat Maurice Maeterlinck al op die manier met tekst bezig was: door veelvuldige herhaling verliest het woord de uiterlijke zin van zijn eigen betekenis. Bij gevolg komt de innerlijke klank van het woord naar boven.⁶⁹ Die beschrijving draagt in feite bij aan wat Kandinsky schreef met betrekking tot de vorm: de vorm is uiting van de innerlijke inhoud. Discordia bereikt daarin een evenwicht: de muzikaliteit of het ritmische spel van vraag en antwoord verliest nooit de relatie tot het theatrale onderzoek: het luisteren naar en reageren op elkaar is net zo goed inhoud als vorm, en ligt dus zeer consequent in het verlengde van het dramaturgische uitgangspunt van de voorstelling en het gevolg daarvan op het toneel: een onderzoek naar het artistieke proces waardoor de spelers tegelijk kunst maken en kunst zijn.

Discussiëren is voor het gezelschap ook de ideale manier om hun ‘actershouding’ te beleven. Een discussie benadrukt de constante dialectiek tussen *echt* en *gespeeld*, waarbij *echt* kan begrepen worden als een uitdrukking van de speler als acteur, die zelf afstand neemt en kijkt naar wat hij of zij en de anderen op dat moment aan het doen zijn. Een mooi voorbeeld daarvan is het rollenspel dat Jan Joris

Lamers en Miranda Prein aangaan, waarin beiden respectievelijk de rol van acteur/regisseur en dramaturg lijken aan te nemen en de nodige irritatie ontstaat. Het rollenspel is op zich geacteerd, maar de vragen die er gesteld worden en de irritatie wanneer het gaat over het vastleggen van betekenissen zijn oprecht. Soms leidt die irritatie tot hoogtepunten, waarin je *echt* van *gespeeld* haast niet meer kan onderscheiden, en die het engagement van beide spelers enkel sterker naar voren doen komen. Jan Joris Lamers besluit dat er geen vragen meer gesteld mogen worden. Miranda Prein reageert prompt: ‘Zal ik dan maar een eigen atelier zoeken?’

De dialectiek tussen echt en gespeeld, die altijd onderdeel is geweest van de manier waarop Discordia speelt, is in ‘*Over de kunst*’ duidelijk aanwezig – meer nog, ze neigt zozeer naar het *echte* dat de voorstelling vaak het karakter van een performance krijgt. Dit aspect lijkt nu sterker naar voren te komen dan wanneer er in het verleden van de groep repertoire gespeeld werd. In zekere zin heeft het dramaturgische uitgangspunt waarop de laatste voorstellingen steeds sterker gebaseerd zijn schijnbaar een minder fictief karakter dan een repertoirestuk. Maar tegelijkertijd is het zo dat bij ‘*Over de kunst*’ de werking van het drama en de betekenis van theatrale codes niet minder centraal staan dan bij een repertoirestuk het geval is. Miranda Prein schrijft bovendien in haar scriptie –en daarbij gaat het over *alle* voorstellingen van het gezelschap– over een ‘verlangen naar een performance karakter’⁷⁰ van de voorstellingen. Ze merkt op dat bij Discordia performance en representatie (of een fictieve wereld) zeer dicht bij elkaar liggen.

De dubbelzinnige status van het toeval speelt bij ‘*Over de kunst*’ in ieder geval een belangrijke rol: door het toeval te laten gebeuren of te ensceneren worden echt en gespeeld, improvisatie en afspraak, met elkaar gecombineerd. Wat schijnbaar toevallig lijkt is op een of andere manier altijd wel het gevolg van een afspraak. De scènes, die eerder zoekend en aarzelend elkaar lijken op te volgen, bestaan al op voorhand. De acteurs weten dat ze eraan komen, maar zoeken daarvoor zelf naar het juiste moment of wachten op de juiste overgang. Op verschillende manieren heeft het moment en het live-aspect bij Discordia echter een directe invloed op de opvoering. De zaal waarin ze die avond spelen is altijd zeer ‘aanwezig’: de gegevens van die zaal bepalen immers de speelruimte, en de acteurs passen zich daaraan aan. Wanneer tijdens een voorstelling toeschouwers de zaal verlaten (en dit is enkele keren gebeurd tijdens de opvoeringen van ‘*Over de kunst*’), wordt daar door de acteurs direct op ingespeeld. Omdat de zaal immers deel uitmaakt van de realiteit van dat moment, en aangezien de ruimte in z’n geheel naar niets anders verwijst dan naar een toneelruimte, dragen ook de toeschouwers daarin een verantwoordelijkheid. Wanneer zij zich bewegen of van zich laten horen zal daar door de acteurs op gereageerd worden. De handelingen die de spelers tegelijk uitvoeren (de ene vooraan, de andere achteraan, iemand loopt de zaal in, etcetera) zijn voor een stuk een afspraak, maar verschillende opvoeringen van hetzelfde stuk tonen aan dat die afspraak niet strikt vastligt – dat ze de speler niet dwingt tot een *specifieke* handeling maar enkel tot *handelen*. Dus naargelang de situatie zal de speler op dat moment reageren, op een manier die hij of zij nodig acht om voor de andere spelers voldoende tegenbeweging te creëren.

De manier waarop performance bij Discordia ingezet wordt lijkt tegenstrijdig met andere vormen van performance. Waar performance meestal een manier is om de klassieke vertelstructuur van het theater te doorbreken –en bijgevolg geen uitbeelding te zijn van een voorbestaande tekst of een dramatische structuur– wordt bij Discordia performance juist gebruikt om ‘tekst’ en ‘drama’ –ook als het gaat om tekst als methodologisch veld– te benaderen. Wat wel overeenkomt is de nadruk op de opvoering als een onderzoek of een werkproces. Volgens Lehmann zijn de kenmerken van de performance sowieso in het hedendaagse, ‘postmoderne’ of ‘postdramatische’ theater geslopen: in plaats van een meegedeelde situatie gaat het om een gedeelde situatie.⁷¹

Dat de acteurs steeds weer ‘pijn’ hebben, doen alsof ze pijn hebben, en die pijn door de anderen ook nog eens benadrukt wordt door er naar te vragen, lijkt wel een knipoog naar de geschiedenis van de performance. Bij het ontstaan van het medium performance in de jaren zestig werd vaak het lichaam van de performer gebruikt voor het toebrengen van verwondingen of het testen van het uithoudingsvermogen, om de echtheid van wat er gebeurde te benadrukken of te garanderen. Wanneer bij Discordia per ongeluk iemand struikelt zal er zo sterk op ingespeeld worden dat het uiteindelijk lijkt alsof het gespeeld is – en omgekeerd. Het performatieve wordt dus op een handige manier gebruikt om *theater* te maken. Tegelijk wordt het performatieve of improviserende karakter in de dialogen gebruikt om te reflecteren op wat er gebeurt – het is onderdeel van de ‘acteerhouding’ van de spelers. Dat is bijvoorbeeld zo wanneer Jan Joris Lamers reageert op het feit dat Annette Kouwenhoven zich verkleed. Zijn vraag of dat voor haar gemakkelijker is, impliceert twee betekenissen: het zich-vermommen maakt het gemakkelijker voor een toneelspeler om zijn rol te spelen, maar het constant wisselen van kledij is gemakkelijker voor de spelers van Discordia om *geen* rol te spelen. Hoewel ook het verkleeden op die manier performatief lijkt, is dit toch min of meer het resultaat van afspraken – de kledij is immers op voorhand geselecteerd en op het toneel geplaatst, en de verschillende opvoeringen tonen ook aan dat vaak dezelfde kledij voor dezelfde handeling of scène gebruikt wordt. Jan Joris Lamers bijvoorbeeld draagt tijdens het poppenkastnummertje altijd een rode parka, die hem een clownesk karakter geeft, en haast tot personage

maakt. Maar voor de toeschouwer dat goed en wel beseft is dat personage alweer verdwenen.

Om deze associatieve interpretatie te eindigen wil ik nog even ingaan op de titel van de voorstelling: *'Over de kunst'*. Het lijkt wel alsof Discordia daarmee bedoelt: 'Over de kunst – om het over het theater te hebben'. De beeldende kunst is het middel eerder dan het thema van deze voorstelling. In zekere zin is de beeldende kunst hier een repertoire waaruit Discordia allerlei fragmenten en beelden plukt ter illustratie van hun dramaturgisch onderzoek. Die beelden worden door hen uitgeprobeerd, belichaamd om te zien of het gaat, of het past, of ze zich erin kunnen vinden, of ze er, door het uit te proberen, iets in kunnen ontdekken. Het uitproberen van het beeld zelf is als gymnastiek om lichaam en geest te trainen. Zoals Jan Joris Lamers het stelde gaat het onder meer om de 'muzische achtergrond van hun denken'. Het is dus alsof de spelers van Discordia hun atelier openzetten en de toeschouwers daarin rondleiden. Ze tonen wat er bij hen aan de muur hangt en op de boekenkast staat. Dat principe is niet nieuw: in het verleden maakten ze al verschillende voorstellingen die hierop zinspeelden, zoals de voorstelling *'Het Atelier'* uit 1986. Miranda Prein spreekt in haar scriptie bovendien in het algemeen over het idee van de voorstelling als 'werkplaats of atelier'⁷². Vanzelfsprekend is dit concept heel intiem, en getuigt het van moed en openheid van de spelers. Ook de visuele tekens tijdens *'Over de kunst'* staan in het teken van die plaats: het atelier. Een aantal scènes, zoals wanneer Miranda Prein en Jan Joris Lamers Jorn Heijdenrijk in een teil plaatsen en met klei overgieten, gaan hier letterlijk op in doordat ze zich in een atelier lijken af te spelen. Toch gaat het voor het geheel van de voorstelling niet om de 'uitbeelding' van het atelier – de theatrale ruimte verwijst bij Discordia immers niet naar een andere werkelijkheid dan die van het moment. Het toneel ligt als plaats eenvoudigweg in het verlengde van hun eigen atelier. Het toonmoment is een onderdeel van een groter proces, dat zich steeds verder blijft ontwikkelen. Bijgevolg is het toneel letterlijk een 'werkplaats'.

Na elke opvoering van Maatschappij Discordia wordt er het publiek iets te drinken aangeboden. In het geval van *‘Over de kunst’* ging dat steeds om een glas rode wijn. Kan een beschouwing over de voorstelling op een gelijkaardige manier worden afgesloten? De vraag is dan maar –net zoals bij Discordia– waar het slot zich bevindt, wanneer ‘het’ is afgelopen en op welk moment er besluiten moeten worden getrokken. Het samen drinken van wijn ‘besluit’ de voorstelling, maar ‘opent’ ook iets anders: een mogelijk gesprek, een perspectiefwisseling voor het publiek (letterlijk én figuurlijk), en het begin van een interpretatie.

Het publiek kan echter nog steeds kiezen of het al of niet blijft. Op het einde van een voorstelling van Maatschappij Discordia wordt de naam van het gezelschap waargemaakt: de ‘werkelijke’ maatschappij, de ‘echte wereld’, wordt bij haar herintrede compromisloos en als vanzelfsprekend opgeslokt door de werkelijkheid van Maatschappij Discordia: de ene maatschappij betwist zo de zogenaamde zekerheden van de andere. Het einde van een opvoering is op die manier een verheugd ogenblik van iets wat zich op elk moment voordien al heeft gemanifesteerd.

In een essay van Erwin Jans uit 1990 wordt dat precies omschreven: het ‘typisch Discordiaanse’ is ‘een reflectie op de manier waarop betekenis op de scène tot stand komt en hoe die betekenis zich verhoudt tot allerlei maatschappelijke codes.’⁷³ Met Roland Barthes (en J.F. Vogelaar) verwijst Jans verder naar het begrip ‘atopie’, dat staat voor: geen uitweg uit de werkelijkheid, maar ‘een opening in een vastgegelegde wereld van betekenissen.’⁷⁴

In het eerste deel van deze beschouwing werd de receptiegeschiedenis van Maatschappij Discordia vanuit een bepaalde hoek bekeken. In zekere zin creëert alles wat over een gezelschap wordt geschreven –alle ‘kritiek’– een dergelijke ‘vastgelegde wereld van betekenissen’. Door in het tweede deel zeer gedetailleerd een recente voorstelling van Discordia, *‘Over de kunst’*, te beschrijven en te interpreteren, is gebleken dat de wereld van deze voorstelling, die andere wereld van kritiek en interpretatie weer *losmaakt*. Natuurlijk is het zo dat de ‘eigenschappen’ van Discordia, zoals die door verschillende auteurs zijn omschreven, terug te vinden zijn voor wie *‘Over de kunst’* wil analyseren. Toch worden deze eigenschappen niet zomaar herhaald, maar als het ware opnieuw beleefd door alle aanwezigen. Iedere ‘eigenschap’ trekt dus telkens weer een onvermoeibaar spoor, maar moet tegelijkertijd opnieuw ontdekt worden. Alle ‘wetenschap’ over Discordia kan door de toeschouwer eigenlijk niet gebruikt worden, en precies daarom is het ervaren van een voorstelling (onder andere) een uitnodiging om toch bij te dragen tot die wetenschap. Maatschappij Discordia pretendeert niet te weten wat kunst en theater precies zijn, maar ze gaan er wel naar op zoek. Die zoektocht wordt bij elke voorstelling op het publiek overgedragen. Met deze tekst heb ik, in de vorm van een reflectie ‘over de kunst’, een bijdrage tot die zoektocht willen leveren.

bibliografie

- Bablet, Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne, 1978.
- Barthes, Roland, 'De l'oeuvre au texte', in: Idem, *Oeuvres complètes. Tome III*, Editions du Seuil, 2002, pp.908-916.
- Bellon, Michäel, 'Over de kunst van Maatschappij Discordia: niet kennen is kunst', *Agenda Brussel Nieuws*, 25 februari 2010.
- Binnerts, Paul, 'Discordia jaagt burgerij de Bourla uit', *Toneel Theatraal*, nr. 2, 1994, pp.23-25.
- Brandt, George W., *Modern Theories of drama*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- Chinna, Stephen, *Performance. Recasting the Political in Theatre and Beyond*, Peter Lang, Bern, 2003.
- Eisenstein, Sergei, 'From the Montage of attractions', in: Drain, Richard (red.), *Twentieth Century Theatre. A sourcebook*, Routledge, London/New York, 1995, pp.91-94.
- Freriks, Kester, 'Een fascinerende poging tot toneelspelen', *NRC Handelsblad*, 10 februari 2010.
- Graaf, Rob de, 'Hoe het zou kunnen. Maatschappij Discordia speelt Schillers *De Roovers*', *Toneel Theatraal*, nr. 8, 1994, pp.34-36.
- Heijer, Jac, 'De plattegronden van het schuldgevoel', in: AA.VV.(red.), *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen*, International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1994, pp.685-686.
- Heijer, Jac, 'Dwarsliggen als uitgangspunt', in: AA.VV.(red.), *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen*, International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1994, pp.620-624.
- Heijer, Jac, 'Theatraal gewetensonderzoek bij Discordia', in: AA.VV.(red.), *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen*, International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1994, pp.573-575.
- Heijer, Jac, 'Thuis in de chaos', in: AA.VV.(red.), *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen*, International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1994, pp.706-709.
- Heijer, Jac, 'Wonderlijke fusie bij Discordia', in: AA.VV.(red.), *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen*, International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1994, pp.600-601.
- Helmer, Tom, 'Jaag de mens zijn harnas uit. Het esthetisch verzet van de discordianen', *Rekto:verso*, maart-april 2005, pp.69-74.
- Hillaert, Wouter in gesprek met Jan Joris Lamers, 23 april 2009, <http://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/jan-joris-lamers-toneelstof-80>.
- Hoesterey, Ingeborg (red.), *Zeitgeist in Babel: the postmodernist controversy*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Hunniger, Benjamin, *De opkomst van modern theater. Van traditie tot experiment*, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 1983.
- Jans, Erwin, 'Het Achterland van het theater', *Etcetera*, nr.30, 1990, pp.41-45.
- Kandinsky, Wassily, *Het abstracte in de kunst*, Het spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1962.
- Kantor, Thadeusz, 'From Impossible Theatre', in: Drain, Richard (red.), *Twentieth Century Theatre. A sourcebook*, Routledge, London/New York, 1995, pp.63-65.
- Kerkhoven, Marianne van, 'Over kritiek', in: Idem, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Van Halewyck, Leuven, 2002, pp.95-99.
- Kerkhoven, Marianne van, et al., 'Alles is herinnering. Een gesprek met Jan Joris Lamers', *Theaterschrift*, nr.8, 1994, pp.45-69.
- Kerkhoven, Marianne van, et al., 'Een gesprek dat altijd doorloopt. Een gesprek met Jan Joris Lamers', *Theaterschrift*, nrs. 5-6, 1991, p. 278-303.
- Kleist, Heinrich von, 'Over het marionettentheater', in: Idem, *Verzameld proza*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2009, pp.321-329.
- Lamers, Jan Joris, 'Het toneel helemaal leegruimen', *Etcetera*, nr.51, 1995, pp.36-40.
- Meer, Jan IJsbrand van der, *Form vs Anti-Form: das semantische Universum von Witold Gombrowicz*, Rodopi, Amsterdam, 1992.
- Prein, Miranda, *De spiegel van discordia*, scriptie doctoraal Theaterwetenschap Universiteit Amsterdam, 26 maart 2005 (ongepubliceerd).
- Sternheim, Joost, 'De machtige troost van de ordening die kunst heet', *Toneel Theatraal*, nr.9, 1991, pp.6-10.
- Teirlinck, Herman, *Dramatisch Peripatetikon. Stellingen en Ontmoetingen*, Studio Herman Teirlinck, Antwerpen, 1995.
- Thielemans, Johan, 'De vlucht van de verbeelding', *Theatermaker*, nr. 9/10, 1997, pp.14-19.
- Tindemans, Klaas, 'Jonge kunstenaars', *Streven*, nr. 1, 2010, pp.78-82.
- Tindemans, Klaas, 'Maatschappij Discordia. Concertant theater', *Etcetera*, nr.17, 1987, pp.60-61.
- Verstockt, Dirk, 'Maatschappij Discordia, Zestien scènes', *Etcetera*, nr.29, 1990, pp.55-56.
- Worringer, Wilhelm, *Esthetica en kunst, een bijdrage tot de stijlpsychologie*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1965.
- Zonneveld. Loek. 'Het laatste seizoen?'. *TM*. nr.7. 2000. pp.54-55.

Dit essay kwam tot stand in het kader van de Master-na-Master opleiding Theaterwetenschappen aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de Universiteit Antwerpen, september 2010.

Promotor: Prof.dr. Luk Van den Dries
Academiejaar 2009–2010

Met dank aan Maatschappij Discordia, Marianne van Kerkhoven, Luk Van den Dries.

Esther Severi (1983) studeerde Kunstwetenschappen en Archeologie in Brussel, en later Theaterwetenschappen in Antwerpen. Ze is programmator bij het Crossroads festival in Antwerpen en werkt freelance als schrijfster en dramaturg.

Maatschappij Discordia – Over de kunst is de eerste publicatie gewijd volledig aan het bekende Nederlandse gezelschap. Aan de hand van de voorstelling *Over de kunst*, die in 2010 in première ging, ontleedt Severi de artistieke taal van het gezelschap en wijst ze aan dat die taal het resultaat is van de manier waarop Discordia zich verhoudt tot de wereld van vandaag.