

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	Michiel Lieuwma
Titel	Voor een optimaal effect
Jaar	2009
Uitvoering	

Copyright (C) 2009 by Michiel Lieuwma

Michiel Lieuwma

VOOR EEN OPTIMAAL EFFECT

subtiële herdefinitie van
vernieuwing, traditie & de rol van het publiek

2010

begeleiding
Cees van der Pluijm

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	3
I. Vernieuwing: een kleine tussenstand	5
II. Traditie: een kleine terugblik	21
III. Publiek: een activering	39
IV. Shockeren: een daad van betrokkenheid	57
V. Theatermaken: een optimalisering	72
Nawoord	88
Dankwoord	89
Bibliografie	92

Lang geleden ergens ver, ver van hier kweekten voorvaderen van de Inca's en de Maya's kleine varianten van de Solanum lycopersicum. Spaanse conquistadores stuurden deze planten, die in het Nahuatl (de taal van de Azteken) xitomatl werden genoemd, naar Spanje. De als giftig beschouwde vruchtjes, niet veel groter dan gekleurde besjes, werden daar enkel geteeld voor de sier. Rond 1750 kwam men er in Italië en de Provence achter dat deze pomo d'oro, ook wel gouden appel in het Italiaans, eetbaar was. Door zorgvuldig kruisen en selecteren kreeg de tomaat de rode kleur en sinds 1850 is het een veelgebruikte groente in de Europese keuken.¹ Niet veel later werden er ook andere dan enkel culinaire doeleinden voor bedacht, en zo geschiedde het dat twee welgemikte exemplaren in 1969 – tijdens de première van De Storm door de Nederlandse Comedie onder regie van Han Bentz van den Berg – uit de handen van Lien Heyting en Ernst Kats van de Amsterdamse Toneelschool vlogen, tegen het achterhoofd van Willem Nijholt uiteenspatten, en daarmee een definitieve breuk veroorzaakten in de tot die tijd heersende opvattingen van theatermakend Nederland.

¹ Wikipedia.

I

VERNIEUWING: EEN KLEINE TUSSENSTAND

1.1

Hoe definiëren wij ‘vernieuwing’? De wetenschapsfilosoof Thomas S. Kuhn hanteert naar aanleiding van een studie over wetenschappelijke revoluties een algemene analyse, die ook van toepassing is op het theater:

Juist op momenten waar paradigma’s ter discussie worden gesteld die men soms zelfs eeuwen lang voor absoluut geldig heeft gehouden, dient er een ongelofelijke vermenigvuldiging aan van nieuwe versies van oude theorieën of pogingen tot nieuwe theorieën. Op die momenten spreken wij van vernieuwing.²

Wanneer we specifiek inzoomen op het theater in Nederland anno nu, zouden we het jaar 1969 als laatste grote keerpunt kunnen beschouwen: *Actie tomaat* werd ingezet, de nieuwe generatie verzette zich tegen de gevestigde orde, theatermakers die al decennialang tot de absolute elite behoorden van het Nederlandse toneel werden letterlijk het podium afgegooid om plaats te maken voor een nieuwe, anarchistische lichtung. In Vlaanderen wordt dit kantelpunt vergeleken met *de Vlaamse golf* uit de jaren 80, waarbij van een soortgelijke wisseling van de wacht sprake was. Dit heeft verstrekkende gevolgen gehad voor de manier waarop er sindsdien theater wordt gemaakt. Marianne van Kerkhoven vat in haar essay *De herpolitisering van de blik. Naar een nieuwe relatie met het publiek* (2003) het karakter van het theater van de laatste vier decennia adequaat samen:

² Kuhn, Thomas S. *The Structure of scientific Revolutions*. (vert. Bastiaan Willink) Boom, 1972. p. 115.

Als er al gemeenschappelijke kenmerken van het theater in de Lage Landen te benoemen vallen, dan deze: de persoonlijkheid van de acteur werd belangrijker geacht dan zijn technisch kunnen; de praktijk van het theatermaken beklemtoonde het zoekproces, het *work in progress*; het tekstmateriaal werd zelf geschreven of bijeengesprokkeld uit allerlei bronnen ofwel werden bestaande teksten (ook het klassieke repertoire) bekeken met een actuele blik; de multidisciplinariteit deed haar intrede: alle mogelijke bouwstenen konden zonder hiërarchie worden gebruikt; artistieke ‘regels’ bestonden niet meer; de twijfel, de bevraging eisten hun plek op, enzovoort.³

Deze verschuivingen binnen het theater stonden niet los van andere grote ontwikkelingen: of je nu kijkt naar de wetenschap, de filosofie of de kunst in het algemeen, voor elke stroming geldt dat er enorme verschuivingen hebben plaatsgevonden op een zeker moment in de vorige eeuw, een *paradigmashift* die gekenschetst wordt als het postmodernisme, met ingrijpende veranderingen van mens- en wereldbeeld, als een die veel meer dan daarvoor uitgaat van chaos, onzekerheid en ambiguïteit. De ontwikkelingen binnen het theater moeten bezien worden in het licht van deze recente grote verschuivingen.

Nu lijkt juist deze nieuwe, postmoderne tijd in nevelen gehuld. Of liever gezegd lijkt er sprake te zijn van zoveel versnippering, dat het schier onmogelijk is geworden enige orde in de nu heersende chaos te scheppen. Dat is logisch: een van de neveneffecten van grote veranderingen is dat de rechte lijn en de historische lijn niet meer duidelijk zichtbaar zijn. Bovendien verzet de theorie van het postmodernisme als paradigmashift zich juist tegen het idee dat er een rechte lijn zit in de historiciteit. Het is voor de kunstenaar een ingewikkelde opgave geworden zichzelf te definiëren, om daarmee zijn plaats in het geheel te duiden, en voor de toeschouwer is het moeilijker geworden het geheel te overzien. Omdat klassiek naast modern mag bestaan, oud naast nieuw, en traditie naast vernieuwing, rest de kunstenaar niets anders dan te focussen op zijn eigen werk en het verklaren van zijn eigen keuzes.⁴ Hij is gedoemd zich te richten op zichzelf.

1.2

Drie figuren uit de podiumkunsten die recentelijk hebben geprobeerd om de staat van het theater in woorden te vangen zijn de Vlaming Erwin Jans (drie opeenvolgende essays in het Vlaamse theatermagazine *Etcetera*), de Engelsman Tim Etchells (toespraak voor *Het theaterfestival 2009*) en

³ Van Kerkhoven, Marianne. *De herpolitiserings van de blik. Naar een nieuwe relatie met het publiek*. In: *Theater moet schuren*. Amsterdam, 2003. p. 72.

⁴ Kuhn, Thomas S. *The Structure of scientific Revolutions*. (vert. Bastiaan Willink) Boom, 1972. p. 115.

de Nederlander Pierre Audi (lezing *De staat van het theater*, 2009). In de nu volgende paragrafen zal, door deze drie visies naast elkaar te leggen, een bodem worden gecreëerd die kan gelden als nieuwe status-quo, een korte *freeze* in de tijd, van een landschap dat eeuwig in beweging lijkt te zijn.

In zijn reeks essays loopt de Vlaamse auteur Erwin Jans vooraleerst systematisch door de theatergeschiedenis, waarin hij de theatertekst voorop stelt. Twee leidraden hanteert hij hierin: de *Theorie des modernen Dramas* (1956/1963) van Peter Szondi, en *Postdramatisches Theater* (1999) van Hans-Thies Lehmann.

Volgens Peter Szondi ondergaat de theatertekst veranderingen omdat er zich grondige verschuivingen voordoen in de samenleving. Als voorbeeld neemt Szondi de Renaissance, waarin een verschuiving van mens- en wereldbeeld valt waar te nemen, van de verhouding tussen God en de mens naar de mens als autonoom individu, met zijn woorden en handelingen als centrum van de historische werkelijkheid.⁵

Het drama met zijn nadruk op dialoog, conflict, actie en ontknoping wordt omwille van deze dialectiek een van de hoogste artistieke uitdrukkingen van de mens als handelend wezen in de geschiedenis (...) vrijheid en plicht, wil en beslissing worden de belangrijkste attributen van dit mensbeeld.⁶

Szondi toont dat het juist deze dimensie is geweest die in de negentiende eeuw (mede door invloed van Marx, Darwin, Nietzsche en Freud – de denkers van het ‘wantrouwen’ – en bewegingen als de industriële en technische ontwikkelingen, de urbanisatie, de veranderende positie van de vrouw) onder druk wordt gezet. Het gedachtegoed van Szondi wordt in die zin treffend samengevat met een citaat van Adorno, die oordeelt dat ‘het moderne drama alleen mogelijk is als de *enscènering* van zijn eigen autopsie.’⁷

Jans wijst er terecht op dat naar het einde toe de theorie van Szondi tekort schiet, temeer omdat hij zich uitsluitend concentreert op de geschreven tekst, terwijl het ook de positie van de tekst is, die met de beweging mee veranderd is. Hij zet het daarom af tegen de uitspraken van Hans-Thies Lehmann, die zich actief tegen de eenzijdige visie van Szondi keert. Lehmann lieert de veranderingen aan de *shift* van modernisme naar postmodernisme, de verschuiving van het

⁵ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (1). In: *Etcetera* nr 116, 2009. p. 4.

⁶ Ibid.

⁷ Idem. p. 5.

dramatische naar het postdramatische, van de ‘agon’ naar de ‘agonie’, van de strijd en het intermenselijke conflict naar de innerlijke strijd.⁸

Binnen het postdramatische is de tekst slechts een van de betekenis-elementen. De nadruk ligt veel sterker op het performatieve. We zouden van een *performance shift*, of beter nog van een *performance turn* kunnen spreken, die bepaalde gelijkenissen vertoont met de *linguistic turn* in de filosofie. De aandacht verschuift daarbij van de betekenis naar de betekenaar, van de inhoud en het thema naar de materiële schriftuur, van de internationaliteit naar de intensiteit. Zoals het ‘dramatische’ is ook het ‘postdramatische’ veel meer dan een esthetische categorie.⁹

Door deze visies naast elkaar te leggen vat Jans in een paar heldere sprongen toch vrij volledig de laatste grote paradigmaverschuivingen van het theater samen. Zoals Marianne van Kerkhoven al aangaf, hebben deze veranderingen verstrekkende gevolgen gehad voor de manier waarop in Nederland theater wordt gemaakt.

Ook Jans slaat een brug met de *Vlaamse golf* en de veranderingen die erop volgden. Hij spreekt van een theater dat letterlijk door een fase van bewust ‘stotteren’ en bewust ‘amateurisme’ ging, zowel in spel als in de omgang met tekst. Als een van de eerste consequenties bespeurt hij een ‘tijdelijke exit voor de schrijver’.¹⁰

In Nederland vallen soortgelijke fasen van ‘bewust stotteren’ waar te nemen. Voorstellingen van Gerardjan Rijnders en Maatschappij Discordia zijn fragmentair en associatief, en gebruiken in de meeste gevallen flarden tekst van totaal uiteenlopende bronnen. Of zoals Robert Steijn zegt:

In Nederland werpt men het hoofd in de strijd bij het creëren van een nieuwe theatervorm. Op het podium heerst het hoofd: de rest van het lichaam is er afgehakt en wordt geheel ontkend. Het ontlifde hoofd verwondert zich over de overvloed aan interpretaties van de werkelijkheid en raakt verstrikt in het web van de eigen associaties.¹¹

Het hoofd dat niet langer weet wat de hand doet: Jans gebruikt het als de metafoor voor een schrijven dat opnieuw lichamelijk wil worden; meerduidig, suggestief, beeldend, associatief, grillig en onvoorspelbaar:

⁸ Idem. p. 6.

⁹ Ibid.

¹⁰ Idem. p. 4.

¹¹ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (2). In: *Etcetera* nr 118, 2009. p. 39.

Interpretaties worden zoveel mogelijk open en meerduidig gehouden. De noties van personage, verhaal, (psychologische) ontwikkeling komen zwaar onder druk te staan of worden helemaal verworpen (...) binnen deze lijnen zal zich langzaam een nieuwe dramaturgie uittekenen, in intieme samenhang met de theaterpraktijk. Het schrijfproces wordt ingebed in een expliciete dialectiek tussen auteur en theatermaker, tussen literaire inspiratie en theatrale praktijk, tussen schrijftafel en scène. De auteur wordt in vele gevallen actief betrokken bij het repetitieproces en van daaruit kan een vruchtbare feedback naar de schrijftafel plaatsvinden.¹²

1.3

In zijn toespraak voor *Het Theaterfestival* (2009) uitte Tim Etchells zich nog vol lof over het theaterklimaat van onze zuiderburen. Vooral de diversiteit wordt erin geprezen, de vernieuwing die er naast de traditie mag bestaan. Toch hoor je in zijn betoog een duidelijke zucht van bezorgdheid, zij het bescheiden, en zelfs een beetje naïef:

Misschien is het probleem hier een soort van belemmering door de weelde. Er is veel. Te veel werk, er zijn veel artiesten. Het veld is zo groot dat je je erin kan verliezen. En soms heb je het gevoel dat het zichzelf verliest. Dat het zichzelf opslokt. Maar zoals dat al eens gaat met problemen denk ik dat dit probleem van 'te veel' niet zozeer een slecht probleem is om te hebben.¹³

Etchells stelt dat de vraag wat al dan niet theater zou moeten zijn hem niet zo interesseert. Grenzen zouden flexibel moeten zijn. Men dient de uiterste rek van het medium te beproeven. Als voorbeeld haalt hij Baudelaire aan:

De basisrelatie van een kind tot een speeltje is: het volledig doorgronden, om de limieten ervan te testen, om in feite te vragen: hoe krijg ik dit kapot?¹⁴

Etchells spreekt van een 'gezonde oneerbiedigheid', wat voor een theatermaker meteen tot de verbeelding zal moeten spreken. Als voorbeeld haalt hij de punkmuziek aan, een stroming die zich kenmerkte door het feit dat de kennis van slechts drie akkoorden genoeg was om een heel

¹² Idem. p. 38.

¹³ Etchells, Tim. *Toespraak voor Het Theaterfestival*. Vert. Bart Magnus, 2009.

¹⁴ Ibid.

repertoire op te bouwen.¹⁵ Hoewel de problematiek omtrent de fragmentatie van het theaterveld in Etchells bewoordingen positief gefraseerd blijven, is het deze term ‘gezonde oneerbiedigheid’ die weldegelijk blijft hangen.

Een stuk feller van leer trekt Pierre Audi in zijn lezing *De staat van het theater* tijdens het Nederland theaterfestival 2009 – een lezing die in de daaropvolgende maanden voor nogal wat ophef heeft gezorgd. Hierin uit hij zijn opperste bezorgdheid over het theaterklimaat, ‘te beginnen met een waarschuwing voor de gezondheid en een vermelding van uiterste houdbaarheidsdatum’.¹⁶

In dit land is de populariteit van de verschillende kunstvormen bij herhaling ten onder gegaan aan cyclische trends. Het cyclische karakter van onze Nederlandse cultuur is vooral te wijten aan het pluralistische publiek in ons land, een publiek dat graag van alles een beetje consumeert.¹⁷

Audi pleit vanuit zijn eigen vakgebied de opera, een kunstvorm die zijns inziens op dit ogenblik gevangen zit tussen noodzaak om te vernieuwen en de wens om te experimenteren. Het theater zou moeten leren van de discipline en de intelligente houding ten opzichte van traditie die het muzikale leven zo ruimschoots laat zien. Het voortbestaan van theater als kunstvorm loopt gevaar door de weigering om te accepteren dat theater in een traditie staat.¹⁸ Ook Audi slaat een brug met de theaterauteur door hem als voorbeeld aan te halen bij de noodzaak de traditie te blijven omarmen:

Als auteurs worden opgemerkt, gekoesterd en gespeeld, dan zijn zij de sleutel tot het voortbestaan van het toneel als kunstvorm. Het ontbreekt ons aan toneelschrijvers en dit gemis brengt schade toe aan ons theater.¹⁹

Jans parafraseert in zijn derde essay de kern van Audi’s openlijke bezorgdheid als een die voortkomt uit de verminderde aandacht voor het insceneren van de klassiekers, het gebrek aan continuïteit in het repertoire, de geringe investering in nieuwe, oorspronkelijke toneelstukken, het

¹⁵ Knipogend naar de eveneens door Etchells geciteerde shirt-opdruk: “this is a chord, this is another, this is a third: NOW FORM A BAND!”

¹⁶ Audi, Pierre. *Staat van het theater*. Lezing, 2009.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

groeïende aantal bewerkingen van romans en filmscenario's, en de onderwaardering van de regisseur als vakman.²⁰

Zal dit het einde betekenen van het tijdperk van de grote meesters en voorbeelden, of zal de opportunistische aard van de Kunst onvermijdelijk nieuwe leiders creëren – al zullen het eerder monsters dan meesters zijn?²¹

Ook Tim Etchells onderkent een soortgelijke problematiek al kijkt hij – in tegenstelling tot Audi die het voornamelijk buiten zichzelf lijkt te plaatsen – naar binnen:

Ik heb het moeilijk met theater (...) Deze houding zou wel eens kunnen voortkomen uit het feit dat ik zeer vaak denk dat ik zelfs niet van theater hou. Het is al bij al een nogal absurde bezigheid voor volwassenen, met de kostuums, het van buiten leren van tekst en dat soort zaken. En het gros ervan is zo saai en vloeit al te zeer voort uit een gevoel van eigenwaarde. Bovendien probeert het wanhopig – en dat is wellicht het ergste – om het grootste deel van de tijd te behagen, behalve dan wanneer het de bedoeling is om je goed en wel dingen te vertellen waarvan je al weet dat ze verschrikkelijk zijn.²²

In het laatste hoofdstuk van het boek *Theater maken, pragmatische theorieën* (2008) geeft ook Mart-Jan Zegers een subjectieve doch buitengewoon rake samenvatting van de problematiek omtrent het theater van nu. In een turbulente opeenstapeling passeren achtereenvolgens de dood van de vernieuwing, de bemoeizucht van andere kunstvormen, de vermenging met niet-theatrale representatievormen als het daadwerkelijke gevaar (naast de door opportunisme of incompetentie ingegeven vermengingen), de zoektocht naar groter of ander publieksbereik, de grote kwantiteit van de afstuderenden aan kunstopleidingen afgezet tegen de wisselende kwaliteit, het negeren van de *natuurlijke selectie* daarin, het groeiend opportunisme van zowel maker als begeleider bij nieuwe systemen van doorstroming binnen werkplaatsen en productiehuisen, de droge journalistieke verslaggeving en subjectieve liefhebberij als zijnde de enige aanwezige stemmen in het publieke debat, en de kunstenaars die in steeds mindere mate rekenschap durven af te leggen van hun eigen doen en laten.²³

²⁰ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (3). In: *Etcetera* nr 119, 2009. p. 39.

²¹ Audi, Pierre. *Staat van het theater*. Lezing, 2009.

²² Etchells, Tim. *Toespraak voor Het Theaterfestival*. Vert. Bart Magnus, 2009.

²³ Zegers, Mart-Jan. *Theatermaken. Pragmatische theorieën*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2008. p. 110.

Als al deze ‘zuchten van bezorgdheid’ één ding duidelijk maken, dan is het wel dat opportunisme en zelfbehoud niet te vermijden neveneffecten lijken van het gefragmenteerde karakter van het werkveld – iets dat steeds frequenter de boventoon begint te voeren. Het is misschien niet verwonderlijk dat theater niet het enige medium is dat met deze problematiek te kampen heeft, maar het toont in ieder geval eens te meer de verbondenheid van mens- en wereldbeeld – en de paradigmaverschuivingen daarin – met de verschillende vormen van cultuur. Als voorbeeld kan alleen al de journalistiek gelden: een ander medium dat niettemin steeds frequenter met soortgelijke problemen en ontwikkelingen te maken heeft. Of zoals de journalist Guido Vlashoek het in een interview met *NRC* zegt:

Vroeger had je bij een gemiddelde krant misschien tachtig procent in vaste loondienst, en de overige twintig procent waren freelancers. Tegenwoordig is dat precies andersom. Het resultaat is dat steeds meer journalisten alleen nog maar over de highlights schrijven. Want als je dat niet doet is de kans aanzienlijk groter dat je niet geplaatst wordt, en dan heeft het gezin niets te eten. Dit is de eigenlijke oorzaak van het fenomeen dat we alleen nog maar Fortuyn's, Verdonk's en Wilders lezen in de krant.²⁴

Opmerkelijk genoeg eindigen zowel Tim Etchells als Pierre Audi met een subtiele uiting van hoop. De heersende chaos zou je ook kunnen bezien als nieuwe grond, als een humuslaag waarop nieuwe dingen kunnen groeien. Of zoals Etchells het zegt:

We hebben wellicht niet één theater nodig, maar zullen meerdere nodig hebben in de tijd waarin we ons bevinden (...) een theater dat nieuwe verhalen en methodes kan openen die het vertikken om rekening te houden met het verleden. Ik denk dat we een theater nodig hebben dat, nadat het is gebroken, slechts gedeeltelijk wordt gelijmd, door diegenen die het nodig hebben en op de manier dat zij willen (...) We zijn niet verplicht vast te houden aan iets dat niet meer van nut is.²⁵

1.4

De noodroep tot het simpelweg vertellen van verhalen keert vaker terug de laatste tijd. Blijkbaar is er gebrek aan herkenbare vormen. Brian Boyd trekt het in zijn *On the Origin of Stories* (2009) weliswaar extreem, maar schijnt toch een helder lichtje op de verklaring van dat gevoel van gemis:

²⁴ Vlashoek, Guido. *De neergang van de journalistiek*. Interview. In: *NRC Next*, 2008.

²⁵ Etchells, Tim. *Toespraak voor Het Theaterfestival*. Vert. Bart Magnus, 2009.

Literaire verhalen leren ons patronen te herkennen die ons helpen om te overleven. Wie in staat is uit die miljoenen mogelijkheden die dagelijks ons leven binnendringen de juiste keuzes te maken, die is het krachtigst, die heeft de meeste kans op zelfbehoud. Het kansspel dat het leven heet is niet uitsluitend biologisch bepaald, zoals de echte Darwinisten voorstaan, het is voor een groot deel een verstandelijk proces van analyse en interpretatie.²⁶

Boyd stelt dat de mens van verhalen wil leren. Onze geest bezit het vermogen om niet alleen verhalen te vertellen, maar ook en vooral om ernaar te luisteren. Sterker nog: we interpreteren fictie ten gunste van ons eigen leven. Zelfs creatieve uitingen als schrijven en schilderen zijn in zijn ogen tegelijkertijd verleidingspogingen, pogingen dus om te overleven. Karel Appel ‘schilderde als een beest om bij de vrouwen in het gevecht te komen.’²⁷

Nu zal niet iedereen dat ‘literair Darwinisme’ onderkennen, maar de gedachte tegelijkertijd ook ‘iets op te kunnen steken’ van een verhaaltje is moeilijk te ontkennen. In het artikel *Het verhalende zelf* (2009) trekt Jos de Mul het iets meer naar deze – postmoderne – tijd. Hij wijst erin op de belangrijke rol die verhalen spelen in het leven van de mens en in zijn culturele scheppingen zoals kunst, religie en wetenschap.²⁸ Het verhaal, zo stelt hij, is een prominent onderwerp van reflectie geworden.

Hij trekt hiermee de vergelijking met de filosofie.

Volgens de narratieve identiteitstheorie is het verhaal niet alleen een vruchtbare metafoor om de persoonlijke identiteit te beschrijven, maar construeren mensen hun identiteit daadwerkelijk met behulp van (levens)verhalen.²⁹

De Russische auteur Vladimir Nabokov bleef naar de buitenwereld toe systematisch benadrukken dat zijn verhalen er vooral waren ter vermaak, en dat hij slechts schreef voor het plezier van het formuleren *an sich*. Wanneer wij *Lolita* (1955) lezen kunnen wij, met de woorden van Nabokov in het achterhoofd, de roman als zodanig tot ons nemen. In die zin pleit dat tegen de theorie van Boyd, want waar de auteur zijn product niet bewust gecreëerd heeft om ons in eerste instantie iets bij te brengen, waarom zouden wij het er dan met alle geweld uit willen proberen te trekken?

²⁶ Boyd, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

²⁷ Freriks, Kester. *Literair Darwinisme*. Artikel. In: *NRC Handelsblad*, 2009.

²⁸ Mul, Jos de. *Het verhalende zelf*. Artikel. 2009.

²⁹ Ibid.

Maar tegen het licht van De Mul zou je kunnen stellen dat we er *sovieso* lering uit trekken – los nog van de bedoelingen van de auteur.

En inderdaad: wanneer wij *Lolita* lezen, en meer dan 300 pagina's lang tot voyeur worden gemaakt in een liefdesrelatie tussen een volwassen man en een dertienjarige puber, wordt er bij ons nergens een groot beroep gedaan op ons moreel besef. Dat is de verdienste van het genie Nabokov, die deze penibele, wrange relatie *slechts opschreef voor het plezier van het formuleren an sich*. Maar *en passant* vormen wij ons weldegelijk een nieuw beeld van dezelfde werkelijkheid, geheel in de lijn van de theorie van De Mul. Er verandert iets in ons moreel besef en onze werkelijkheidsbeleving. Alle elementen – de uiterst galante, sympathieke en belezen protagonist, het ronduit vervelende pubermeisje, de arena waar het zich afspeelt – zijn stuk voor stuk bouwstenen die een steentje bijdragen aan een beeldvorming, een die De Mul omschrijft als het 'construeren van identiteit'.

Sesamstraat trekt het extreem de andere kant op wanneer wij uit een filmpje met negen appels voornamelijk leren hoe wij negen appels tellen, maar meer in het algemeen zou je kunnen stellen dat de som van alle culturele producten in hoge mate van invloed is op je algehele mens- en wereldbeeld, aanzienlijk meer nog dan datgene wat je van huis uit meegekregen hebt. Omdat juist verhalen – en de roman blijft daar een uitstekend voorbeeld van – ons iets zeggen over datgene wat niet te leren valt door ouders, leraren of vrienden, maar niettemin een algemene kern raken: een collectieve ervaring blootleggen.

Het is een feit dat de roman duizendmaal complexer en rijker is dan deze vlugge analyse doet vermoeden, maar juist *Lolita* wordt vaak misbruikt en voor het karretje gespannen van de moraliteit, en dat is wat ik hier wil ontzenuwen: *Lolita* gaat niet over 'de pedofiel in ons'. Wel gaat het misschien over dat ongekende verlangen dat je eenmaal in je leven ervaart, en waardoor je verscheurd raakt; de obsessie, het besef aan een verlangen te beantwoorden waarvan je weet dat het je ondergang zal worden. Dat zijn voorbeelden van gevoelens – of meer nog: dualiteiten – die onderdeel zijn van een collectieve ervaring, gevoelens waar we vroeg of laat hoogstwaarschijnlijk allemaal mee in aanraking komen, die je niet kunt 'leren' door de wijze lessen van je ouders, maar wel door het vertellen van verhalen.

1.5

In zijn eerste essay heeft Jans het al over de verschuiving van dialoog naar monoloog. Hij voert de marxistische literatuurcriticus Georg Lukács ten tonele om tot de conclusie te komen dat de dialoog nog wel blijft bestaan, al is diens belangrijkste functie het tonen van mensen die in de leegte praten, zonder onderlinge communicatie, het tonen van hun eenzaamheid en hun

ongeschiktheid om met elkaar in contact te komen.³⁰ Wederom wordt een parallel getrokken met het dan heersende mensbeeld: de mens die in de eerste plaats met zijn *innerlijke* conflicten worstelt.

Een tegenkleur wordt geboden door Jean-Pierre Sarrazac die deze ‘crisis van de dialoog’ analyseert als het verlies van de juiste afstand.³¹

In de monoloog heeft het moderne personage de juiste afstand tot zichzelf en tot de ander verloren. Hij is altijd te ver en te dichtbij, te promiscue en te geïsoleerd.³²

Sarrazac zit misschien wel op het juiste spoor, en sluit in die zin aan bij de in de vorige paragraaf getrokken conclusies, omdat ook in zijn analyse het gemis van het verhalende geïnterpreteerd kan worden als een verlies.

Toch lijkt alles erop te wijzen dat de spagaat, waarin de twee uiterste (het verhalende en het gefragmenteerde) zich begeven, alleen maar groter lijkt te zijn geworden. De Franse filosoof Jean-Francois Lyotard spreekt zelfs van het einde van de Grote Verhalen. De klassieke dramaturgie (inclusief plot, dramatisch conflict, herkenbare personages, psychologische ontwikkeling, causaliteit) heeft zijns inziens volledig afgedaan.³³

Door Geert Opsomer wordt de plaats die de tekst heeft verworven in bijna niet te bevatten abstracties gegoten; hij spreekt van de taal als ‘een fysisch-materiële densiteit: een auditieve ruimte en een visuele dramaturgie, waarin herinneringen aan een geschiedenis liggen opgeslagen.’³⁴

De twee bewegingen die hier worden geschetst zijn duidelijk te plaatsen in het huidige theaterlandschap: aan de ene kant de tekstuele, die grillig, ongrijpbaar, associatief en schijnbaar vormloos tast in het duister, maar niettemin voortgekomen is *uit* en als het ware onlosmakelijk verbonden is *met* de algehele ontwikkeling van het theater, aan de andere kant het verhalende, de structuur, de vorm, het herkenbare, dat ergens is achtergebleven en niettemin onmisbaar lijkt te zijn.

Ook Erwin Jans stelt zich bezorgd op in zijn derde en laatste essay, waarin hij voor het eerst voorzichtig een stap waagt in de toekomst van het theater. Hij koppelt de hier geschetste ontwikkelingen aan de globalisering, en de gevolgen ervan voor het individu.

³⁰ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (1). In: *Etcetera* nr 116, 2009. p. 5.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (2). In: *Etcetera* nr 118, 2009. p. 40.

³⁴ Idem. p. 41.

Veel, zonet alles draait rond de notie van artistieke ‘autonomie’. Het is die notie die in crisis is en die crisis hangt nauw samen met de crisis van twee andere vormen van autonomie: die van het individu en die van de staat.³⁵

De autonomie, zo concludeert Jans, van zowel natiestaat als individu wordt in het proces dat globalisering heet, aangetast. Beide zijn opgenomen in een netwerk, en het belangrijkste kenmerk van netwerken is dat ze geen centrum hebben.³⁶

Ook als individu zijn we een knooppunt geworden in een netwerk dat niet alleen onze relaties met andere mensen omvat, maar vooral onze inbedding in of ‘inlogging’ op een gemediatiseerde samenleving.³⁷

Volgens Frank Mineur leven we momenteel in een wereld waarin vrijwel alles in scène is gezet. Het artificiële heeft gewonnen. Was een paar eeuwen, misschien zelfs een eeuw terug, nog 90% van Nederland natuur, nu is 99,9% cultuur. Ook wijst hij erop dat het ons nauwelijks meer opvalt, en dat wij het, juist wanneer het wel opvalt, ‘best lollig’ vinden.³⁸

Maar zijn al deze ontwikkelingen wel zo nieuw? André Klukhuhn beweert in zijn boek *De geschiedenis van het denken* (2003) het tegendeel. Hij toont aan de hand van diverse voorbeelden aan dat die gedachte ‘in een *bijzondere* tijd te leven’ (van verandering, vernieuwing, groei, en uiteindelijk misschien zelfs het einde van de wereld) juist van alle tijden is.³⁹ Als een van de voorbeelden haalt hij het *fin de siècle* denken aan: het idee dat rond de eeuwwisseling de wereld zal vergaan. Het is een idee dat elke eeuwwisseling opnieuw terugkeert en al millennialang meegaat. Daar staat tegenover dat wij wel degelijk in tijden van verandering zitten – al moeten wij deze blijkbaar, in ieder geval volgens Klukhuhn, niet al te serieus nemen. Verandering is iets van alle tijden: dat is de eeuwig wederkerende paradox waarin wij verkeren. Tegelijkertijd kunnen we de vele ontwikkelingen, zoals de explosief groeiende technologie en de welvaart, de groeiende uitputting van de aarde, en de grote natuurkundige theorieën, ook niet zomaar negeren. We moeten er iets mee.

³⁵ Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen* (3). In: *Etcetera* nr 119, 2009. p. 40.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Mineur, Frank. *De werkelijkheid en het theater*. In: *de theater mv*, jaargang 5, nr. 23, 2006.

³⁹ Klukhuhn, André. *De geschiedenis van het denken*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006. p. 41.

Klukhuhn illustreert onze positie aan de hand van de metafoor van de cakewalk, een kermisattractie die er met zijn dubbele kruislings op en neer bewegende trap voor zorgt dat je, zolang je op het juiste moment overstapt, steeds een stukje hoger komt. Het is in die zin treffend omdat het de immer voorwaartse (of opwaartse) beweging suggereert, en tegelijkertijd nergens toont in hoeverre het einddoel in zicht is: er is geen einduitslag bekend.⁴⁰

Paul Pourveur prikt in zijn artikel *Een consistent verhaal* (2002) genadeloos de methoden van de mens door om steeds opnieuw de geschiedenis in zijn eigen voordeel te herschrijven. Naar aanleiding van een aantal iconische voorbeelden (zoals het zinken van de Titanic, de aanslagen van elf september) wijst hij op de ambiguïteit in interpretaties, en de manier waarop ze vastklinken in ons geheugen ‘als ware het een soort versteend geheugen’.⁴¹ Door achterstevoren te schrijven kun je je eigen geschiedenis opbouwen in een zodanige schikking dat deze zichzelf bevestigt.

De menselijke geschiedenis wordt één groot ambitieus verhaal, gebaseerd op het principe van de oorzaak-gevolg dat uiteindelijk altijd herschreven kan worden, afhankelijk van de gekozen ijkpunten in de wereldgeschiedenis.⁴²

Pourveur wijst ons op het feit dat wij – bewust of onbewust – onze geschiedenis nooit van het begin naar het eind, maar juist achterstevoren, van het eind tot het begin, herschrijven, net zolang tot het klopt met de huidige tijd. De mens vertelt al doende constant een consistent verhaal en ‘nochtans is dat verhaal nooit juist – alleen de onjuistheid kan niet worden bewezen.’⁴³

En van welk verhaal we nu ook uitgaan: dat van een explosieve ontwikkeling, van de eeuwige wederkeer van alles, of van een derde scenario waarin de explosieve ontwikkeling onderdeel is van die eeuwige cyclus, feit blijft dat het hoe dan ook *een verhaal* is.

Samengevat zou je kunnen stellen dat het theater zich bevindt in een ‘turbulente ontwikkeling’, waarbij die ‘turbulentie’ met een korrel zout genomen dient te worden omdat het iets van alle tijden is geweest. Maar tegelijkertijd kunnen we de specifieke contouren van deze tijd ook niet zomaar negeren.

⁴⁰ Idem. p. 60.

⁴¹ Pourveur, Paul. *Een consistent verhaal*. In: van Den Dries, de Belder en Tachalet (red). *Verspeelde werkelijkheid*. Leuven, 2002. p. 3.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

Op een klein eilandje ergens in de stille Zuidzee zaten 50 kabouters in een gevangenis. Een reus, die de baas van de gevangenis was, had medelijden met de kaboutertjes. Hij zei: 'Ik geef jullie een kans om vrij te komen. Jullie krijgen allemaal een rode of een blauwe muts. Als jullie in een lange rij kunnen gaan staan met aan de ene kant de ene kleur en aan de andere kant de andere kleur laat ik jullie vrij. Maar er zijn een paar regels:

- Jullie mogen niet praten.

- Jullie mogen je eigen muts niet zien.

- Jullie gaan één voor één het grote veld op waar de rij gemaakt moet worden.

- Als je eenmaal in de rij staat mag je niet meer van plek wisselen.'

Hoe kunnen de kabouters dit het beste aanpakken?⁴⁴

⁴⁴ http://www.rdzl.nl/bevrijd_de_kabouters_raadsel.html

II

TRADITIE: EEN KLEINE TERUGBLIK

2.1

De vraag naar de zogenaamde theatertraditie is juist bij theater problematisch: inherent aan het medium is immers dat het vervliegt. Alleen opgravingen, geschriften en overgeleverde verhalen kunnen de traditie terugroepen. Maar zoals Paul Pourveur al aantoonde in zijn aangehaalde artikel wordt elke geschiedenis achterstevoren herschreven, naar de maatstaven van de huidige tijd.

Zo is het niet verwonderlijk dat wij denken dat theater een medium is waarin de tekst aanvankelijk als uitgangspunt genomen werd: het zijn immers teksten die relatief eenvoudig op te graven zijn. Wanneer wij het ontstaan van de theatertraditie gelijk stellen aan het moment dat een eenling uit de massa naar voren stapte, gaan wij alweer uit van een mensbeeld waarin het individu een centrale rol speelt – een beeld dat niet zozeer in de bestudeerde tijd maar vooral in de huidige tijd geldt. We zoeken naar knooppunten in de oudheid die matchen met het beeld zoals wij dat kennen.

Mart-Jan Zegers schrijft in zijn boek *Theatermaken. Pragmatische theorieën* daarover het volgende:

Te refereren aan een mogelijke prehistorie van het theater blijft speculatief en neigt tendentiekus te worden, aangezien ik mijn vooropgestelde ideeën over theater erop projecteer.⁴⁵

Toch lijken zijn (misschien enigszins karikaturale) speculaties naar de oorsprong van dat theater zeer reëel en voorstelbaar.

⁴⁵ Zegers, Mart-Jan. *Theatermaken. Pragmatische theorieën*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2008.

Ik probeer me voor te stellen dat er zo'n 50.000 jaar geleden een grote groep rondtrekkende nomaden op een dag het besluit neemt om frequenter op een mooie plek bij de rivier te gaan bivakkeren (...) 10.000 jaar later staan er hutten die omringd worden door een stenen wal (...) Amper 5.000 jaar later vraagt op een trieste winteravond een pienter jongetje zijn vader waarom zij uitgerekend op deze plek wonen en zichzelf een soort dorpsgemeenschap noemen.⁴⁶

Zegers positioneert hier de exacte plek van de geboorte van 'het verhaal' of het verhalende: de overlevering als gestileerde variant van onze werkelijkheid. Het onderschrijft de eerdere theorieën van Brian Boyd over het literair Darwinisme en de theorie van Jos de Mul over het creëren van een persoonlijke identiteit of beeld van de werkelijkheid met behulp van (levens)verhalen.

De voor de hand liggende volgende stap, zo schetst Zegers, zou kunnen zijn dat er elementen aan worden toegevoegd, al dan niet ter vermaak, om de spanning te verhogen, of om de luisteraar te verleiden te luisteren. Je zou je kunnen voorstellen dat men dat bewerkstelligde door de toevoeging van voorwerpen, het gebruik van steeds meer expressie, het koppelen aan jaarlijks terugkerende rituelen zoals jaarfeesten, het toevoegen van een (fictieve) groep hongerige wolven om het *happy end* uit te stellen. De verteller, kortom, heeft ergens een trucje bedacht dat de aandacht van de toehoorders langer vasthoudt,⁴⁷ namelijk het toevoegen van waargebeurde of fictieve elementen die de spanning opvoeren. Het is de onvermijdelijke stap geweest in de ontwikkeling van het verhalende.

In het essay *Zelf schrijver worden* definieert Gerard Reve het kunstenaarschap als volgt:

Kunst is gestileerd menselijk handelen (of een product daarvan), dat een ontroering teweeg brengt.⁴⁸

Hij beweert dat voor kunst en religie exacte dezelfde stelling opgaat: beide zijn gestileerd, d.w.z. niet de werkelijkheid maar een bewerking ervan, en beide proberen iets te bereiken. De term 'stileren' matcht met de analyse van Zegers. De voorvaderen van de jongeling vertellen niet de exacte strekking van de gepasseerde 10.000 jaar, zij kiezen voor een gestileerde variant (ze korten het bijvoorbeeld in naar een uur).

⁴⁶ Zegers, Mart-Jan. *Theatermaken. Pragmatische theorieën*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2008. p. 24.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Reve, Gerard. *Zelf Schrijver Worden*. 1986. 2^e ed. In: *Verzameld werk 4*. Amsterdam: L.J. Veen, 2006. p. 413.

Reve spreekt van een ontroering – en zelf zou ik, toegepast op theater, vooralsnog liever spreken van een *effect*, temeer omdat daar die term breder is. Getransponeerd naar theater zou je misschien kunnen stellen:

Theater is gestileerd menselijk handelen (of een product daarvan), dat een *effect* teweegbrengt – een uitwisseling (transfer) tussen de gever en de ontvanger.

2.2

Terecht wil Mart-Jan Zegers na zijn reeks speculaties een sprong maken naar de tijd van het geschreven woord om aldus de bevindingen te toetsen; daarom neemt hij ons mee naar de Griekse oudheid. En inderdaad zien wij hier de eerste aantoonbare overeenkomsten met het theater zoals wij dat uit het heden kennen:

Tijdens het jaarlijkse feest ter ere van de god van de wijn Dionysus organiseerden de Grieken optochten en bijeenkomsten waar groepen zangers de oude verhalen van hun mythische helden muzikaal declameerden. Deze koorzangen werden dithyramben genoemd. Om deze muzikale vertellingen meer luister bij te zetten en aanschouwelijker te maken ontwikkelde zich een presentatievorm, waarbij één van de zangers in de rol van de held stapte en een solopartij zong, en de teksten van de held zelf articuleerde. De volgende stap is al snel gezet. Als de held in het verhaal iets uit te vechten had met een tegenstander, dan stapte een tweede zanger uit het koor om de eerste zanger van repliek te dienen.⁴⁹

Het vertellen van (al dan niet waargebeurde) verhalen en het toevoegen van elementen die de spanning opvoeren: alles wat in het graven naar de prehistorische oorsprong de revue passeerde, komt hier terug in een meer ontwikkelde variant.

Zegers maakt een koppeling met het naar deze cultuurhistorische mijlpaal knipogende prozadebuut van Friedrich Nietzsche *De geboorte van de tragedie* (1886). Wanneer we dit werk raadplegen zien we bevestigd dat het inderdaad hier ergens gebeurd moet zijn, die koppeling van de verhalentraditie aan het Griekse koor.⁵⁰ Nietzsche schrijft hierover het volgende:

⁴⁹ Idem. p. 25.

⁵⁰ Nietzsche, Friedrich. *De geboorte van de tragedie*. 1886. vert: Hans Driessen. Amsterdam: de Arbeiderspers, 2006. p. 47.

Deze overlevering laat er geen misverstand over bestaan dat *de tragedie uit het tragische koor ontstaan is* en oorspronkelijk alleen koor was en niets dan koor.⁵¹

Hij stelt de losworsteling van deze enkeling – overeenkomstig trouwens met die andere geboorte die we hebben beschouwd: die van het verhaal – gelijk aan het ontstaan van de tragedie *an sich*, wat wederom een mijlpaal moet zijn geweest, temeer daar ‘het probleem van deze oorsprong tot op heden nog nooit serieus aan de orde is gesteld, laat staan opgelost is’.⁵² Voor het eerst wordt de ontkoppeling van een of twee personen uit het grotere geheel gezien als een noodzakelijke daad of voorwaarde op basis waarvan tragedie mogelijk is. Met andere woorden: alleen wanneer een of twee personen naar voren treden en ons toespreken (middels monoloog of dialoog) kunnen wij daarin iets herkennen dat tragiek in zich herbergt.

2.3

De *Poëtica* van Aristoteles wordt algemeen beschouwd als de bekendste oude tekst over theatertheorie die er te vinden is. Het was de eerste keer dat er een theorie op papier werd gesteld die de plot ontleedde in een exposé, motorisch moment, stijgende handeling, climax, en catastrofe – een model waarop later ongeveer elke Hollywoodfilm gebaseerd is, en tegelijkertijd een lat waartegen überhaupt om het even welke film of theatervoorstelling gelegd kan worden. Ook wordt hierin wederom de koppeling gelegd tussen de poëzie (het heldendicht, het verhaal) en het treurspel, het blijspel en de tragedie.

Derhalve is het treurspel: een nabootsing van een handeling, die verheven is, en volledig, een zekere omvang heeft, in welluidende taal, steeds aangepast aan de verschillende rollen, en niet door middel van een vertelling, – maar door medelijden en vrees brengt het een reiniging tot stand van zulke hartstochten als erin voorkomen.⁵³

Aristoteles spreekt van zes cruciale elementen om het theater mogelijk te maken: plot, karakters, taal, denken, schouwspel en lied.⁵⁴ Een van de middelen om die ‘zekere omvang’ en die ‘nabootsing van handeling’ te bewerkstelligen wordt geduid met het begrip ‘intrige’, dat op zijn beurt aan een lange reeks definities onderworpen wordt.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Aristoteles. *Poëtica*. Vert. A.J.E. Harmsen, naar Latijnse vert. Antonius Riccobonus. Internet: www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/Poetica.html

⁵⁴ Ibid.

In het essay *Make It New!* probeert Joris van der Meer te onderzoeken of en hoe deze oertekst misschien een nieuw licht kan laten schijnen op het heden:

Aristoteles richtte zich met zijn *Poëtica* onder meer op de constituerende eigenschappen van de tragedie en op het beoogde doel ervan. Kort gezegd: op het opwekken van de combinatie van angst en medelijden bij de toeschouwer waardoor de toeschouwer bevrijd zou kunnen worden van de hevige emoties die de tragedie bij hem zou hebben opgeroepen, de catharsis.⁵⁵

Volgens Joris van der Meer kan de essentie van de theorie worden teruggebracht tot de twee kernbegrippen ‘plot’ en ‘catharsis’. Allereerst wordt het begrip ‘plot’ onder de loep genomen, dat gedefinieerd wordt als ‘de samenstelling der gebeurtenissen (waarbij wordt aangemerkt dat het niet te restrictief dient te worden opgevat of nageleefd), die in het ideale geval één enkele handeling tot onderwerp heeft’. Van der Meer pleit in navolging van Aristoteles voor een interne logica en coherentie. Theater als een ‘constructie met een onderliggende code, of deze nu causaal-logisch, thematisch, of bijvoorbeeld muzikaal gemotiveerd is’.⁵⁶

De catharsis definieert hij als volgt: ‘op een zeker moment vindt er altijd een ommekeer plaats, een peripetie.’ Naar deze tijd vertaald zou je hierover kunnen spreken als een ‘betekenisvolle mate van contrast’.⁵⁷

Betekenisvol, omdat de woorden het principe van de onverwachte samenhang aangeven dat de ommekeer op basis van het voorafgaande voorstelbaar of zelfs noodzakelijk moeten zijn.⁵⁸

Dat ook dit laatste volgens van der Meer niet al te restrictief opgevat hoeft te worden toont hij vervolgens met een uitgebreide analyse van *4.48 Psychosis* (2000) van Sarah Kane, een toneelstuk dat in eerste instantie alle regels van het traditionele drama aan de laars lijkt te lappen, maar tegen het licht van deze twee kernbegrippen opvallend genoeg overeind blijft, omdat van zowel coherentie en interne logica als van die betekenisvolle mate van contrast sprake blijkt te zijn.

Naast zijn loepzuivere analyse van de *Poëtica* van Aristoteles tegen het licht van de 21^{ste} eeuw slaat Joris van der Meer in zijn essay overigens een eerste stevige brug tussen de traditie en de

⁵⁵ Van der Meer, Joris. *Make It New!* Essay. In: *Boekwerk no4*. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009. p. 103.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Idem. p. 104.

⁵⁸ Ibid.

vernieuwing die hier zeker niet onvermeld mag blijven. Aanleiding is de kreet of het motto *Make It New!* dat aan een close reading onderworpen wordt:

Op het eerste gezicht lijkt het belang van het motto van Pound gelegen in het woordje ‘new’. Nieuw. Uitroepteken. Taalkundig slaat *New* echter terug op *It* en dit staat voor dat wat vooraf ging, van het oude of – misschien beter gezegd – voor dat wat waardevol is in de cultuur van het verleden.⁵⁹

Met andere woorden: de vernieuwing kan slechts voortkomen *uit* het oude. Alleen door dat wat vooraf ging te bestuderen kunnen we ons richten op de toekomst. Of zoals Van der Meer uiteindelijk concludeert na de analyse van het werk van Virginia Woolf, een auteur die juist bekend stond om haar *vernieuwende* proza:

Terwijl ik me in haar leven en werk verdiepte, werd ik me meer en meer bewust van het feit hoezeer haar bijzonder vernieuwende literaire experimenten geworteld waren in een grondige kennis van het oude (...) haar kennis van genre en tradities waren dus hoe dan ook de basis van haar literaire experiment.⁶⁰

Wanneer we al de tot nu toe gepasseerde eilanden aan elkaar verbinden kunnen we dat als volgt samenvatten: elke kunstvorm staat in een traditie. De traditie is altijd aan vernieuwing onderhevig, maar vernieuwing is niet mogelijk zonder dat zij zich verhoudt tot die traditie, omdat ze er onderdeel van uitmaakt – of ze er zich nu tegen afzet zich er juist middenin plaatst. Vernieuwing is het deel waarvan de traditie het geheel is.

De theatertraditie komt voort uit de aandrang tot het vertellen van verhalen. De geboorte van de theatertraditie geschiedde exact op het moment dat iemand uit het koor naar voren stapte. Theater is gestileerd menselijk handelen (of een product daarvan), dat een effect teweeg brengt – een uitwisseling tussen geveer en ontvanger. De noodzakelijke voorwaarden voor traditioneel theater zijn ‘plot’ en ‘catharsis’ en een betekenisvolle mate van contrast.

⁵⁹ Idem. p. 102.

⁶⁰ Ibid.

2.4

We zagen in hoofdstuk I hoe de theatervernieuwing onlosmakelijk verbonden is met de paradigmaverschuivingen op het gebied van kunst, wetenschap en filosofie. Ook Paul Pourveur koppelt in zijn essay de meest recente verschuivingen aan de grote natuurkundige theorieën. En inderdaad vragen al deze theorieën – zoals de oerknal en het ontstaan van het heelal, de chaostheorie, de relativiteitstheorie, het inflatiemodel, de kwantummechanica en de snarentheorie – om een ander soort theater, een postmoderne kijk op theatermaken. Zonder meteen diepteanalyses te hoeven maken zie je al grote overeenkomsten: chaos, versnippering en schijnbare willekeur, om er een paar te noemen.

Uiteindelijk stelt Pourveur voor de manier waarop wij naar de werkelijkheid kijken gelijk te stellen aan de manier waarop wij theater zouden moeten maken. Dat wil zeggen: afschaffen van elk causaal verband (het aanvaarden van onzekerheid als basisprincipe) en afschaffing van het personage; dit alles om de relatie te duiden met de werkelijkheid, ‘de verpletterende onmogelijkheid om die werkelijkheid te kennen.’⁶¹

Zijn koppeling naar het postmodernisme, met daarin zijn pleidooi voor het losweken van elk causaal verband, het deconditioneren van de verheerlijking van het verleden, en de omarming van andere manieren om de werkelijkheid te beschrijven, raken wel degelijk een kern. Toch worden deze en vergelijkbare theorieën snel misvat. Als er geen ware betekenis meer geldt, lijkt een voor de hand liggende conclusie, maakt niets meer werkelijk uit; niets doet er dan meer toe. Resultaat zou echter zijn dat je de illustratie ervan niet overstijgt – de illustratie van de onverschilligheid.

Het probleem zit hem misschien in de een-op-een vertaalslag die vaak wordt gehanteerd: alles is chaos, dus de beste manier om theater te maken is d.m.v. chaos. Het is heel juist om bepaalde essenties van deze tijd als basis te hanteren wanneer je iets creëert: wanneer je onzekerheid aanvaardt als basisprincipe, zal dat gevolgen hebben voor het product. Je zoektocht zal grilliger zijn, in zekere zin raken aan dat gevoel van chaos. Maar van heel andere aard is het om het resultaat van dit grillige zoeken (van deze aanvaarding van de onzekerheid) een-op-een het podium op te tillen. Immers, wanneer je op een chaotische manier een chaotisch resultaat serveert zal dat niets nieuws over chaos vertellen – hooguit iets over willekeur.

Deze denkfout wordt maar al te vaak gemaakt. De maker pretendeert een basisprincipe aan de kaak te stellen; hij stelt het principe centraal; het principe verwordt van thema tot onderwerp; het basisprincipe krijgt onbewust een totaal andere rol in het geheel; het gezegde heeft niets meer te maken met de pretentie van wat gezegd had willen worden.

⁶¹ Pourveur, Paul. *Een consistent verhaal*. In: van Den Dries, de Belder en Tachalet (red). *Verspeelde werkelijkheid*. Leuven, 2002. p.

Een andere misvatting is de schijnbare mogelijkheid van eliminatie van een basisprincipe. Een goed voorbeeld hiervan vinden we in het werk van de Duitse theatermaker René Pollesh: hij pretendeert onder meer af te willen rekenen met de representatievormen, temeer omdat wij in al onze cultuuruitingen vanzelfsprekend uitgaan van een blank, westers en mannelijk perspectief.

Hamlet die het podium betreedt, is een constructie die voor iedereen spreekt (...) Wij zijn het niet gewend om Medea te zien als een verhaal dat voor ons allemaal spreekt. Het is een ‘verhaal van de ander’. Als een zwarte in het middelpunt van een voorstelling staat, dan denken niet alle toeschouwers dat het hun verhaal is. Het is vaak een ‘probleemverhaal’. Men heeft een probleem als zwarte, of als vrouw, of als homo of lesbo. Er wordt een hele probleemcultuur omheen gecreëerd. Maar het eerste verhaal dat we leren is: een man staat voor ons allemaal, een vrouw alleen voor vrouwen.⁶²

Pollesh wil hiermee bepaalde blinde vlekken in onze cultuur opspeuren en deconditioneren. Maar in plaats van dit gegeven nu aan de kaak te stellen (door het bijvoorbeeld als thema te behandelen binnen een blank, westers, mannelijk perspectief, of het te doorbreken, door bijvoorbeeld andere representatievormen te gebruiken) wordt er een vergelijkbare een-op-een-methode gehanteerd: het gegeven wordt letterlijk het podium opgetild. Het probleem van de representatie wordt aangekaart noch doorbroken; het wordt gewoonweg geëlimineerd. Omdat niettemin de dwingende wetten van het theater blijven gelden (de transfer tussen gever en ontvanger) en de ontvanger zich altijd wel met *iets* identificeert, zal er hoe dan ook sprake zijn van representatie – waarin deze dan ook schuilt. De voorstelling kan niet aan zichzelf ontsnappen, en omdat geen van de spelers op het toneel die blanke westerse man representeert gaat de voorstelling als een metavoorstelling (een voorstelling over het maken een voorstelling) spreken – temeer omdat deze niet het niveau overstijgt van het aankaarten van theaterwetten. En omdat deze voorstelling als geheel gaat spreken, zal de God van dat universum diegene zijn waarmee wij, kijkers, ons identificeren; en dat is – jawel – René Pollesh zelf, d.w.z. een blanke westerse man.

David Mamet zet in zijn essay *Three Uses of a Knife* (1998) uiteen hoe hij over ‘maken’ denkt: zijn theorie gaat uit van twee plaatjes, shot I en shot II. Wanneer je deze twee achter elkaar ziet, maak je automatisch een derde plaatje in je hoofd (shot I – een fiets / shot II – een allochtoon / plaatje drie – diefstal). Dit plaatje III bestaat alleen in je hoofd.⁶³ Mamet toont hiermee de absolute

⁶² René Pollesh in een interview met Lorianne van Gelder.

⁶³ Mamet, David. *Three Uses of the Knife*. New York: Columbia University Press, 1998. p. 11.

essentie van de werking van film: een eindeloze opeenvolging van shots I en II die een eindeloze opeenvolging van plaatjes III in de hersenen tot gevolg heeft.

Het is precies waar de hypothese van Pollesh tekort lijkt te schieten: de aannames zijn misschien juist, het idee dat er niet aan voorbij gegaan mag worden ook, alleen de stilering blijft achterwege. Er wordt geen mogelijkheid gegeven tot het maken van plaatjes III. Terwijl het genereren van deze derde plaatjes een mechanisme is dat altijd en bovendien automatisch aan het werk is.

In het vorige hoofdstuk toonde Jos de Mul de noodzakelijkheid van verhalen in de huidige tijd. Alleen al *Lolita* toonde dat de zeggingskracht van het product niet per se samen hoeft te vallen met de intenties van de maker. Dit plaatst de methode van Pollesh misschien in een ander licht. Waar hij zich ergert aan Hamlet (m) als diegene in wie iedereen zich herkent, tegenover Medea (v) in wie alleen de vrouw zich herkent, zou je ook kunnen zeggen dat in de huidige tijd niemand zich om te beginnen per definitie in de eerste titelrol herkent (of dat nu Hamlet, Medea of Batman is), maar altijd in bepaalde lagen in bepaalde personages in bepaalde fasen van het verhaal – afhankelijk van het punt waar hij zich in het leven bevindt (je hebt je eerste grote liefde verloren aan een andere man; voor het eerst herken je je in het manipulatieve, jaloerse gedrag van Jago in *Othello*). Representatie zit hem in specifieke, kleine dingen; het is er niettemin altijd.

De driesprong shot-shot-plaatje, die altijd plaatsvindt, is er een in het hoofd van de kijker: *hij* vormt de hypothesen, *hij* maakt de verbindingen, *hij* constateert of hij zich al dan niet identificeert met een of meer karakters, verhaallijnen of thematiek (het mannelijk perspectief in deze driesprong is bewust).

De maker mag zich eindeloos verliezen in de bestudering en toepassing van nieuwe werkelijkheidsbelevingen; wil hij die over het voetlicht krijgen dan zal hij moeten stileren. De vraag naar het ‘hoe’ mag in de breedste zin des woords geïnterpreteerd worden. Het één sluit het ander niet uit. De stilering kan samengaan met de daadwerkelijke omarming van de recente natuurkundige ontwikkelingen (het nieuwe gaat altijd hand in hand met het oude, zoals Joris van der Meer al aantoonde; chaos als basisprincipe sluit gebruik van plot en catharsis niet uit). De stilering is noodzakelijk, niet voor de maker zelf, maar voor de toeschouwer. Want theater blijft boven alles een uitwisseling. En uitgerekend de kwantummechanica heeft aangetoond dat – alle chaos ten spijt – het antwoord op de vraag of een elektron nu een golf of een deeltje is, afhangt van degene die het aanschouwt.

2.5

Dat een tussenweg bestaat, en dat het een het ander niet uitsluit, bewijst de Amerikaanse animatiestudio Pixar: in een tijdsbestek van ongeveer vijftien jaar is het deze studio gelukt tien animatiefilms af te leveren die zonder uitzondering een enorm kassucces zijn gebleken, en die niettemin alle tien fundamenteel van elkaar verschillen. Dat is opvallend, temeer omdat het gebruikelijker is om in een dergelijk geval bepaalde succesformules eindeloos te herhalen; Eddy Murphy die een ezel inspreekt werkt? Dan doen we in de volgende film een *andere* getinte komiek, die een *ander* dier inspreekt. Met ander woorden: de *out-line* wordt nagedaan, niet de grondtoon.

Andrew Staton (Pixar), regisseur van *Wall-E* (2008), legt in een interview met het filmblad *Empire* de vinger op de zere plek:

I'm a firm believer that you can't take it literally when audiences tell you what they want. Our job as storytellers is to know what the audience wants before they do. So an audience member will typically tell you: 'Well, what I want is...' and they're just gonna use examples of what they've seen before. You can't take that at face value. What they're really saying is: 'I wanna feel as great as I did the last time I had a good time at film, but in a new way. I don't know what the new way is, so I'm gonna give examples of old ways'.⁶⁴

Grofweg zou je er een motto uit kunnen destilleren, een die deze Pixar-filosofie koppelt aan de grote gemene deler van het hier reeds besprokene:

'Door het publiek niet te geven wat het wil, krijgt het publiek juist wat het verlangt.'

Sinds het publiek uit het oog verloren is, creëert dDeze manier van kijken creëert nieuwe mogelijkheden om het er bij te betrekken. Of zoals Brad Bird, regisseur van meerdere Pixar-titels, het stelt:

I've always wanted to believe that if you can tell a story well enough, you can tell anything.⁶⁵

Terug naar de hoofdvraag: hoe doen die kaboutertjes dat?⁶⁶

⁶⁴ Jolin, Dan. *Pixar on Pixar*. Interview. In: *Empire*, oktober 2009. p. 103.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Zie voorblad van hoofdstuk 2, pagina 21.

Het antwoord is vrij logisch: elke volgende kabouter gaat in de breuklijn staan waar blauw en rood op dat moment kruisen. Hij hoeft van zichzelf in zijn geheel niet te weten wat hij draagt: is hijzelf een blauwe dan hoort de kabouter aan de ene kant, is het een rode dan hoort hij aan de andere kant. Hijzelf hoeft dat niet te weten want de volgende in rij ziet alweer de nieuwe breuklijn. Deze kan dientengevolge ook zijn positie bepalen. Zolang iedereen zich aan deze kleine logica houdt, is er niets aan de hand, en zijn de kabouters weldra vrij.

Men kan het verhaal van de traditie en de vernieuwing en de positie van het publiek erin opvatten als een vervolgverhaal met een climax. Maar beter kan men het verhaal zien zoals Klukhuhn het schetst: als een immer wederkerende cirkel, die de schijn heeft van uniciteit, terwijl hij zich in wezen altijd herhaalt en herhaalt. In het laatste geval zou je de rol van het publiek kunnen vergelijken met de analogie van de kabouters. In plaats van systematisch de vraag naar de rol van het publiek te omzeilen, om uiteindelijk misschien op de uiterste consequentie te stuiten door immer turbulenter dimensies van publieksomzeiling aan te boren, zou je – net als de kabouter – steeds opnieuw kunnen zoeken naar het nieuwe midden, zonder jezelf erin te hoeven definiëren.

Denk aan de buikspreker. Hij praat zo dat zijn stem uit iemand anders lijkt te komen. Maar als hij zich niet in je gezichtsveld zou bevinden, zou je aan zijn kunst geen enkel genoegen beleven. Zijn kunst bestaat erin zowel aanwezig als afwezig te zijn; hij is het meest zichzelf door tegelijkertijd iemand anders te zijn, terwijl hij geen van beiden 'is' als het doek is gevallen.'

- Philip Roth⁶⁷

⁶⁷ Zwagerman, Joost (red.) *De ontdekking van de literatuur. The Paris review interviews*. Vert. Dirk-Jan Arendsman, e.a. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007. Hermione Lee in gesprek met Philip Roth, 1984. p. 391.

III

PUBLIEK: EEN ACTIVERING

3.1

Of we het nu hebben over het *Verfremdungs*-effect van Bertolt Brecht, de *Publikumsbeschimpfung* van Peter Handke, of het absurdistische werk van Beckett, met de vernieuwingen van het theater verandert de rol van de toeschouwer constant mee. Nu heeft de theaterrevolutie uit de jaren zestig een in het oog springend gevolg, en dat is de omvangrijke versnippering: sinds het vrijvechten van de jonge generatie theatermakers zie je de ene na de andere discipline zichzelf emanciperen. Als eerste komen de spelers voor zichzelf op, en krijg je spelersvoorstellingen waarbij de geschreven tekst en de regie overbodig worden geacht, daarop volgt een emancipatie van de regisseur, die de noodzakelijkheid van grote namen als spelers verwerpt. In de daarop volgende decennia komt alles en iedereen wel een keer centraal te staan: vormgevers, muzikanten, technici, dansers, poppen, multimedia; Naast de versnippering zie je juist een samenklontering met andere disciplines. Film wordt gecombineerd met moderne dans, beeldende kunst met geluid, mime met performance; elke mogelijke dwarsverbinding tussen om het even welke discipline kan worden gelegd.

De opkomst van het kleine-zalencircuit heeft veel betekend voor de niet aflatende ontwikkeling van de emancipatie van de meeste van deze disciplines: doordat er ineens een kleine-zalencircuit bestond kon er naar hartenlust geëxperimenteerd worden zonder al te grote financiële consequenties. Niet zozeer de toeschouwer maar de maker en diens eigen ontwikkeling zijn hiermee voorop komen te staan.

De mogelijkheden lijken eindeloos, iedereen pakt er iets uit of voegt er iets aan toe. In sommige gevallen is het zelfs de toeschouwer zelf die volledig lijkt te worden genegeerd of gepasseerd. Voorstellingen van 't Barre Land of Maatschappij Discordia voeren deze ontwikkeling soms zo ver door dat je als toeschouwer het gevoel kan krijgen niet eens per se aanwezig te hoeven zijn bij de getoonde experimenten.

Toch betekent het niet dat dit kleine-zalencircuit de oorzaak zou zijn van het verminderd belang van het publiek; de explosie aan nieuwe experimenten heeft er juist toe bijgedragen de mogelijkheden van nieuwe omgangsvormen tot in de puntjes te onderzoeken; ook al toont het een nieuwe tweedeling, namelijk tussen het grote en het kleine publiek.

Het meeste werk dat essentiële dingen doet is kleinschalig,⁶⁸ zegt Anne Teresa de Keersmaeker in een interview in *Etcetera* (2009). Het is een opmerkelijk citaat omdat het een mogelijk antwoord in zich draagt op deze publieksparadox. Ze lijkt haar publiek bloedserieus te nemen, want waarom anders zou er sprake zijn van ‘essentiële dingen’? De vraag is of een dergelijke houding ervan uitgaat dat met publiek in eerste instantie geen rekening gehouden dient te worden, óf dat de maker het selecte groepje juist optimaal wil bedienen. Er zijn veel voorstellingen waarbij dat de kern is van de spraakverwarring: het feit dat er nauwelijks publiek is als excuus gebruiken om geen rekening te hoeven houden met de aanwezigen.

Wervel (2007) van Boukje Schweigmann is een voorstelling waarbij de grip op het publiek aanvankelijk ver te zoeken lijkt. Bij binnenkomst zien we Schweigmann zelf op de speelvloer staan. Wanneer iedereen zit, begint ze te draaien rond haar eigen as, begeleid door een muzikant. Dit draaien duurt ongeveer een uur. Dan houdt het draaien plotseling op, en mogen we gaan.

Een voorstelling als *Wervel* kan makkelijk gebruikt worden als sluitstuk in de discussie omtrent het verlies van het publiek als bepalende factor voor een product. Waarom zouden we immers zonder enige sturing staren naar een draaiende theatermaakster?

Toch zou je kunnen bepleiten dat deze voorstelling het publiek juist bloedserieus neemt. De makers gaan ervan uit dat de kijker zich in hoge mate bewust is van een aantal theaterwetten en de verschuivingen daarin. Ergo: als het niet de impliciete verwachting in zich zou dragen iets bij het publiek te raken, te veranderen of te bewegen, zou de voorstelling zich nooit beperkt hebben tot enkel de draaibeweging. Juist *Wervel* is een voorstelling die zich bij uitstek richt tot haar publiek.

Er blijft niettemin een onderscheid gelden tussen het expliciete en het impliciete. Voorstellingen die te expliciet het publiek erbij betrekken worden veelal gezien als kinderachtig, makkelijk of eendimensionaal (zoals het kindertheater met de volwassen man die een korte broek aanheeft, twee gestreepte sokken in verschillende lengten draagt, zijn pet scheef zet, en amicaal zijn duim opsteekt).

⁶⁸ De Keersmaeker, Anne Teresa. *Over kunst en engagement*. Interview. *Etcetera* 117, 209. p. 5.

Wel geldt dat men nimmer de hele ontwikkeling kan bijbenen. En daarin zit 'm de kneep: waar de theatermaker er misschien blind vanuit gaat dat zijn hele publiek bepaalde ontwikkelingen heeft gevolgd, neemt hij zijn kijker eigenlijk té serieus.

Het publiek van de laatste decennia is dan misschien meer en meer gewend geraakt aan het kijken naar theater, dat mag echter niet betekenen dat de maker de hand van het publiek nu volledig kan loslaten; er mag nagedacht blijven worden over nieuwe tactieken en methoden om de toeschouwers erbij te blijven betrekken, terwijl deze zich tegelijkertijd serieus genomen blijven voelen.

3.2

In *De les* (1950) van Ionesco krijgt een leerlinge les van een professor. De voorstelling vangt aan bij binnenkomst van de leerlinge, het eindigt bij binnenkomst van een nieuwe leerlinge. Tijdens het verloop van het stuk volgen we een reeks lesonderdelen die worden behandeld. Op een zeker moment probeert de professor het verschil tussen Spaans en Neo-Spaans toe te lichten. Ze hebben de volgende dialoog.⁶⁹

Professor Hoe zegt u bijvoorbeeld in het Nederlands: de rozen van mijn grootmoeder zijn even geel als mijn grootvader die een Aziaat was?

Leerlinge In het Nederlands?

Professor In het Nederlands.

Leerlinge Eh... dat ik in het Nederlands zeg: de rozen van mijn grootmoeder zijn...?

Professor Even geel als mijn grootvader die een Aziaat was...

Leerlinge Nou, je zou in het Nederlands geloof ik zeggen: de rozen... van mijn... hoe zeg je grootmoeder in het Nederlands?

Professor In het Nederlands? Grootmoeder.

Leerlinge De rozen van mijn grootmoeder zijn even geel, is het geel in het Nederlands?

Professor Ja, inderdaad.

(...)

Professor Nu, vertaalt u nu dezelfde zin in het Spaans en daarna in het Neo-Spaans.

Leerlinge In het Spaans... wordt het...: de rozen van mijn grootmoeder zijn even geel als mijn grootvader, die een Aziaat was.

Professor Nee. Dat is fout.

⁶⁹ Hier en daar is de dialoog ingekort – het tandpijn-lijntje is er volledig uitgehaald.

- Leerlinge: En in het Neo-Spaans: de rozen van mijn grootmoeder zijn even geel als mijn grootvader, die een Aziaat was.
- Professor: Dat is fout. Dat is fout. U hebt het omgedraaid, u hebt Spaans gebruikt in plaats van Neo-Spaans, en het Neo-Spaans voor Spaans... ah, nee... omgekeerd.
- Leerlinge: U bent in de war.
- Professor: U maakt mij in de war. Let u goed op en maak een aantekening. Ik zal u de zin in het Spaans, daarna in het Neo-Spaans en ten slotte in het Latijn zeggen. U zegt het mij na. Let u op want de overeenkomst is erg groot. De overeenkomst komt totaal overeen. Luister en let goed op...
- In het Spaans: de rozen van mijn grootmoeder zijn even geel als mijn grootvader die een Aziaat was. In het Latijn: de rozen van mijn grootmoeder zijn even geel als mijn grootvader die een Aziaat was. Begrijpt u het verschil? Vertaal dat in... het Roemeens.
- Leerlinge: De... hoe zeg je rozen in het Roemeens?
- Professor: Kom nou: 'Rozen'.
- Leerlinge: Is dat niet: 'Rozen'?
- Professor: Nee, nee, want 'Rozen' is de oosterse vertaling van het Nederlandse woord 'Rozen'. In het Spaans is het 'Rozen' begrijpt u? In het Sardonapolitaans 'Rozen'...⁷⁰

Voorop gesteld dat het hier om een vertaling gaat is er toch iets merkwaardigs aan de hand. Het is eenvoudig om het geheel simpelweg als absurd weg te zetten: als de professor de leerlinge een aantal Nederlandse zinnen laat vertalen naar het Nederlands – terwijl ze al die tijd hoorbaar Nederlands hebben gesproken – zonder dat ze daarop reageert alsof dat vreemd of ook maar enigszins merkwaardig is, zonder dat het dus een emotionele weerslag krijgt, zou je geneigd kunnen zijn de scène in zijn absurditeit vogelvrij te verklaren.

Toch verandert er iets wanneer de professor overgaat op het Spaans. Hoorbaar blijft de taal Nederlands, maar hij beweert dat het Spaans is. In plaats van dat wij hem nu voor gek verklaren, zijn wij bereid hem te geloven. Wij maken het kloppend in ons hoofd. Waarom doen we dat? Omdat we hem *willen* geloven. We zijn bereid hem het voordeel van de twijfel te geven totdat het tegendeel is bewezen.

Juist zodra ons voorstellingsvermogen op de proef wordt gesteld en in een spagaat terechtkomt, zijn wij geneigd mee te denken – in het voordeel van de verbeelding. Dat is merkwaardig, omdat

⁷⁰ Ionesco, Eugène. *De les*. 1951. In: *De kale zangeres. De les. De stoelen. De koning sterft*. Vert. F. Arons. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1991.

theater bestaat bij de gratie van die verbeelding. Het is evident aan het medium ‘toneelspelen’ dat er van je wordt verlangd in een werkelijkheid mee te gaan die aantoonbaar onwaar is. Wanneer een willekeurige Jeroen op het toneel staat en Hamlet speelt dan vraagt hij in principe eenzelfde krachtsinspanning voor de verbeelding. Men zou zeggen dat dit impliciete beroep op dat verbeeldingsvermogen een is die makkelijker te leveren is: Jeroen lijkt dan ook een beetje op Hamlet, we zijn gemakkelijk met hem mee. Toch blijven we tegelijk aanvankelijk nog een beetje sceptisch: Jeroen moet zich eerst maar eens bewijzen, willen wij daadwerkelijk blijven geloven dat hij Hamlet is. We zakken een beetje weg in onze stoelen, we slaan de armen over elkaar.

Nu staat hij in zijn kasteel zijn wereldberoemde monoloog voor te dragen. In werkelijkheid staat er natuurlijk geen kasteel, maar een 21^{ste} eeuwse décor dat een kasteel representeert, bijvoorbeeld een lege zwarte ruimte met daarin een ophaalbrug.

Van ons wordt daarmee verlangd te geloven dat we in Denemarken zijn en dat we een aantal eeuwen terug in de tijd zijn gegaan. Het is voor ons een kleine moeite om ons dat voor te stellen, dat willen wij met alle plezier doen, en in die zin komen beide voorbeelden wederom overeen. Toch zal het ons bij deze Hamlet worst wezen waar we nu werkelijk zijn, zolang we ‘er maar in raken’. Dit *er in raken* is misschien een penibel begrip, toch is het datgene wat er aan de hand is: men betreedt een ruimte, in die ruimte staat een persoon (Jeroen) en die persoon representeert iemand anders (Hamlet), en om ‘daar in te raken’ zijn er ook nog factoren die eraan bijdragen (een ophaalbrug). De vorm draagt in die zin bij aan het inlevingsvermogen. Met dat inlevingsvermogen proberen wij ons te identificeren met de persoon Hamlet: we zoeken bijvoorbeeld naar de grote gemene deler tussen onszelf en de protagonist (we herkennen zijn twijfel, we leven met hem mee). De vorm is dienstbaar, er is sprake van enige onverschilligheid ten opzichte van de vorm.

In de passage van *De les* gebeurt het tegenovergestelde: we worden geactiveerd. Juist doordat wij worden geconfronteerd met een extremiteit die de verbeelding tart, gaat onze bereidwilligheid omgekeerd evenredig hard aan het werk. De bewering van de professor is niet zozeer multi-interpretabel, het is een aantoonbare onjuistheid: geen van beide beweringen zijn waar: die van de leerlinge niet, maar ook die van de professor niet. Een groter bewijs voor onze bereidwilligheid een spelletje mee te spelen is bijna niet te leveren. Ionesco slaagt er hier wonderwel in het onaannemelijke aannemelijk te maken.

3.3

Ook in de theatervoorstelling *Blokbut* (2001) van Alex d'Electrique is van een vergelijkbare vorm van 'meespelen' sprake. Het stuk gaat over drie toneelspelers, die plotseling voor een probleem staan wanneer al na de openingsscène de hoofdrolspeler niet op komt dagen:

(scène uit Blokbut:)

HANNA: Rustig aan... Harry... met je bijl en je alleen naar jou luisterende Duitse herder, die je in de trimsalon een skinhead hebt laten scheren. Met je... Har?

In de stilte steken NICK en HARM hun hoofd weer omhoog

NICK: Je moet opkomen, lul.

HANNA: Harry! Har... Har! Har!

Har? Harremans? Harrieieie!!!

Rafelige fade.

SCÈNE 2: WE WAREN NET ZO LEKKER BEZIG

De toneelspelers hangen in hun stoelen. NICK balkt wat door de ruimte.

NICK: Lul! Luhull!!! Dikke luuuuuuuul.

HANNA: Hoofdrolspeler!

NICK: Dikke lul. Hij had op moeten komen.

HARM: Jij rijdt toch altijd met hem mee?

HANNA: Wat bedoel je daarmee?

HARM: Niks. nou, ja, was hij hier of niet?

HANNA: Weet ik niet... Iemand moet even op en wat doen. Iets uit de vorige show. Doe jij wat. Spontaan. Dat hebben ze niet door.⁷¹

Ook deze scènes tarten op een soortgelijke manier de grenzen van ons verbeeldingsvermogen. Wij zijn in *Blokbut* geenszins onverschillig, we worden juist op een bepaalde manier geactiveerd: van ons wordt verlangd dat we meegaan in een steeds vergezochter, onwerkelijker, en moeilijker te bevatten universum. Ons denken wordt in een spagaat gedwongen, onze hersenen raken in de

⁷¹ In: Bosch, Ko van den. *Blokbut*. 2001. In: *Komt op. Rookt wat. Gaat af*. Breda: De Geus BV, 2007.

knoop. Maar in plaats van af te haken, proberen we des te actiever de gedachte aan de potentiële waarachtigheid hoog te houden.

Hoe dat gedaan wordt is een tweede, en daarin verschillen de hier besproken voorstellingen. *Blokbut* heeft geen hoofdrolspeler. Dat is een conceptueel uitgangspunt waaraan de rest van de voorstelling dienstbaar is. De voorstelling staat of valt bij de bereidwilligheid van de toeschouwer om in dit ene specifieke gegeven ‘de hoofdrolspeler komt niet opdagen’ mee te gaan. Natuurlijk maken een aantal factoren dat moeilijker: misschien heb je als toeschouwer al eerder werk van de theatergroep gezien, waardoor je weet dat dergelijke ingrepen eerder regel dan uitzondering zijn; misschien heb je de poster gezien die al enige gegevens verraadde; misschien heb je al van anderen gehoord waar de voorstelling over gaat; misschien ken je de makers.

Ook zijn er *binnen* de voorstelling elementen die tegen die bereidwilligheid in gaan: al snel zal de toeschouwer zich realiseren dat diegene die in het stuk de figurant wordt genoemd, door zijn plotseling dominante inbreng, de nieuwe (of eigenlijke) hoofdrolspeler is. Niettemin is ook hier het verbeeldingsvermogen meteen hard aan het werk – in het voordeel van dat gegeven. Wanneer bijvoorbeeld Hanna zegt: ‘Doe jij wat, spontaan, dat hebben ze niet door’ dan is het publiek geneigd om dit te geloven, tegen beter weten in. We horen haar daadwerkelijk spreken, over ons (‘ze’) nota bene, maar maken het meteen kloppend in ons hoofd. Je denkt bijvoorbeeld dat je de enige bent in de zaal die de opmerking hoorde.

Met allerlei trucs en afleidingsmanoeuvres probeert het stuk aan de lopende band je focus te verleggen, je te verwarren, de geloofwaardigheid om en om te bevestigen en te tarten. Je ziet scènes, dus ze zullen het wel uit hun hoofd hebben geleerd. Aan de andere kant is de inhoud van de scènes de ontkenning dat het überhaupt een scène is: ze spelen als het ware tussen de scènes door. Net als in *De les* is er sprake van een soort ambigue ruimte.

Hoe ver je met dit verwarren van je toeschouwer precies kunt gaan, hangt van veel factoren af. Zo is het alleen al van wezenlijk belang *hoe* het gebracht wordt. In *De les* draait alles om de dosering en afwisseling van aantoonbaar juiste en aantoonbaar onjuiste feiten met feiten waarvan het onaantoonbaar is in hoeverre ze nu juist zijn of niet. In *Blokbut* draait het om het spel tussen de toneelwerkelijkheid en de echte werkelijkheid (die van de spelers op de vloer) en misschien zelfs de tussenwerkelijkheid (de spelers die spelen dat ze de spelers zijn).

Daarnaast lijken alle drie de stukken ook iets te beloven. Er wordt je een wortel voorgehouden, je nieuwsgierigheid wordt aangewakkerd, je wordt geactiveerd, en net als je bereid bent toe te happen, wordt de focus verlegd.

Dit toont aan dat een toenadering naar je publiek niet per se hoeft te betekenen dat je concessies doet aan je voorstelling. Sterker nog: kan het niet zo zijn, dat juist deze activering eraan bijdraagt dat de aandacht van alle toeschouwers geoptimaliseerd is, zodat de maker des te compromislozer kan zijn?

3.4

In de cabaretvoorstelling *Bij mij zijt ge veilig* (2007) voert Wim Helsen ons – in een vertelling die aanvoelt als een duizelingwekkende achtbaanrit – mee naar de andere kant van de wereld. Uitgebreid zet hij uiteen hoe het zover gekomen is dat het einde der tijden is aangebroken: de hele wereldbevolking is veranderd in salamanders. De hele wereld, behalve natuurlijk de aanwezigen in deze theaterzaal. Dit gegeven grijpt hij met beide handen aan om schaamteloos de leiding over de nu te vormen samenleving op zich te nemen, de nieuwe civilisatie te organiseren en te realiseren; al dan niet in samen- of tegenspraak met de mensen in de zaal. Zo laat hij een persoon uit de zaal het podium opklimmen en de door Helsen geschreven nieuwe wetten en plichten oplezen. Wanneer hij meer en meer de grens van het tolereerbare probeert op te rekken, breekt de anarchie los. Hij krijgt ruzie met de zaal, bekritiseert volmondig het groeiende ongeloof van de toeschouwers, maar stemt er uiteindelijk mee in om iemand naar buiten te sturen om zijn verhaal aan de werkelijkheid te toetsen. Als deze persoon weer de zaal inkomt, mag hij verslag doen. Hijgend vertelt hij in de microfoon dat het leven buiten gewoon zijn gang gaat. De zeepbel wordt doorgeprikt, het verhaal spat uiteen, de spanningsboog zakt als een pudding in elkaar; de werkelijkheid, die bijna anderhalf uur heeft standgehouden, is in rook opgegaan en de komiek geeft met enige schaamte toe het hele verhaal verzonnen te hebben.

Op het moment dat de zeepbel wordt doorgeprikt overheerst vooral het gevoel van een onbestemde, lichte teleurstelling; eigenlijk is het maar flauw dat Helsen het hier zo makkelijk opgeeft. Hij probeert er nog wel een leuk eind aan te breien, maar het heeft al niet zoveel zin meer. De werkelijkheid waarin wij al die tijd hebben willen geloven is er niet meer, en zal ook niet meer terugkeren.

Waarom is juist dit ene moment zo cruciaal? Het antwoord is eenvoudig: omdat het alles zegt over de voorstelling tot dat moment. Blijkbaar heeft Wim Helsen ons daar op een duizelingwekkend niveau van bereidwilligheid gekregen: we eten uit zijn hand.

In principe zijn wij allemaal uitgerust met een krachtige machine: ons brein. Ook tijdens het aanschouwen van een voorstelling zal de motor ervan voortdurend blijven ronken, het denken staat nooit stil. Ieder van ons toeschouwers weet dat het nooit de waarheid kan zijn wat er op dat podium wordt beweerd. Wij zijn ons constant bewust van de werkelijke toestand. Toch is er

tegelijkertijd wel degelijk íets, en dat *iets* zwemt daar tegenin. Dat *iets* is een soort geloof. Een willen geloven. Wij willen datgene geloven wat onze verteller ons wil laten geloven. Wij zijn bereidwillige luisteraars; omdat hij het zo charmant vertelt, omdat hij ons zo zorgvuldig inpakt, omdat hij zo graag wil dat wij geloven wat hij wil laten geloven. Wij spelen het spelletje met hem mee.

En ook al zal het effect bij elke toeschouwer anders liggen toch is er bij iedereen in meer of mindere mate sprake van *meespelen*, getuige juist die teleurstelling: zodra de zeepbel klapt, is het spel gedaan. De toeschouwer schiet uit zijn magisch besef, terug in de werkelijkheid. Hij landt weer op aarde.

3.5

Uitmundend in dat opzicht is *Wuivend graan* (2007) geschreven door Wim T. Schippers. De voorstelling wordt niet gebracht als een voorstelling maar als een lezing over ethiek. De spreker wordt alvorens te beginnen tergend lang ingeleid door een vervangende spreekstalmeester, en tijdens zijn lezing constant onderbroken door respectievelijk zijn moeder, zijn vrouw, zijn ex en zijn dochter – kortom de belangrijkste vier vrouwen uit zijn leven. Al met al wil het maar niet vlotten met die lezing, en op de momenten dat deze wel meters maakt, is ze langdradig, onnavolgbaar en hoewel interessant tegelijk buitengewoon saai.

Ook hier geldt dit meespelen: we zitten in een theater; bij binnenkomst hebben we waarschijnlijk allemaal wel een glimp opgevangen van de theaterposter ('de nieuwe Wim T. Schippers' stond er zelfs met grote letters op); sommigen van ons herkennen misschien enkele van de acteurs; er zijn wederom aantoonbare bewijzen die tegen de geloofwaardigheid inzwemmen.

Wuivend graan plaatst daar een aantal krachtige factoren tegenover. Zo spreekt de spreekstalmeester in zijn inleiding de volgende woorden:

En o ja, last but not least ons onderdak van vanavond: de inspirerende ruimte alwaar wij ons bevinden, deze (*noemt naam zaal*) ons aangeboden door (*noemt naam gebouw*)! Juist. (*is even de draad kwijt*) Eh...⁷²

Meteen is hiermee de locatie (de theaterzaal) gelegitimeerd: niemand zal het feit dat hij in een theaterzaal zit als ondermijnd beschouwen aan het feit dat hij moet geloven dat we hier niet met een voorstelling maar met een lezing van doen hebben. Dit wordt nog eens versterkt door het tl-licht dat aanblijft in de zaal. Ook staat er een microfoontje opgesteld voor vragen. Kortom,

⁷² Schippers, Wim T. *Wuivend graan*. 2007. p. 4.

in alles wordt aannemelijk gemaakt dat de zaal voor een lezing is ingericht, en niet voor een voorstelling. Of zoals het in de regieaanwijzing staat:

Een compositie van gordijnen en/of kamerschermen, apparatuur en projectiescherm ten behoeve van powerpoint presentatie, deels ontmanteld toneeldecor met her en der geplaatste onderdelen van een zithoek en een eethoek, enig verdwaald kantoormeubilair, linksvoor een kathedraal, daarnaast een tafeltje waarop een laptop, rechtsvoor een bloemstuk, het geheel beschenen door feestelijke maar niet uitbundige verlichting.⁷³

Deze bijna dwangneurotisch precieze omschrijving van het decor, en hoe het eruit dient te zien, zegt veel over de mate waarop Schippers verlangt dat we in zijn door hemzelf gecreëerde universum zullen moeten gaan geloven. Nergens wordt ruimte gelaten voor die in theater gebruikelijke representatie ('er staat *beamer*, maar dat mag ook crêpepapier zijn, want dat is per slot van rekening toch ook een soort projectie?'). Het is alsof Schippers feilloos door heeft dat wanneer hij precies binnen de lijntjes kleurt, wanneer hij ons precies de een-op-een-kopie geeft van datgene waarin wij behoren te gaan geloven, hij daarna binnen het dia-positief van dat kader de limiet op kan zoeken.

En dat gebeurt dan ook: de lezing ontspoord uiteindelijk in de breedst mogelijke zin des woords.

In het interview *De T van Tergen* (2007) geeft Wim T. Schippers enig inzicht in de manier waarop we het product mogen interpreteren:

Met theater kun je publiek veel langer tergen voordat het wegloupt. Ik heb in dit stuk een tergende situatie aangebracht omdat ik echt wil profiteren van de mogelijkheden. Bij televisie denk je: dit duurt me te lang, even kijken wat er ergens anders is.⁷⁴

Tegelijkertijd beweert hij met het tergen *an sich* niet doelbewust bezig te zijn, niet met de intentie althans om iets te doorbreken. Of zoals Schippers uiteindelijk toegeeft:

'Ik wil in die vorm rare dingen doen, niet rare dingen doen met de vorm.'⁷⁵

⁷³ Idem. p. 2.

⁷⁴ Gons, Piet Hein. *De T Van Tergen*. Interview, 2007.

⁷⁵ Ibid.

Enig inzicht wordt ons hier verschaft over de manier waarop we het stuk mogen interpreteren. De vorm is klaarblijkelijk een lijnvast kader, precies zo'n kader dat we nodig hebben om een voorstelling te duiden. Juist omdat het publiek het kader kan bevatten kunnen we *binnen* de vorm 'rare dingen' doen. De voorstelling is juist gebaat bij een communicatief en duidelijk kader. Hoe helderder het kader – lijkt Schippers hier haast wel te zeggen – des te groter de potentie voor ontregeling.

Als we deze gedachten doorvoeren naar *Blokbut*, dan zou je een vergelijking kunnen trekken: waar uitgerekend Alex d'Electricque vaak in de media wordt gemarkeerd als puinhoop- en chaostheater, zou je ook deze voorstelling kunnen zien als een product met een volkomen duidelijk kader, waar *binnen* de vorm de uiteindelijke ontregeling plaatsvindt (het door het niet opkomen van de hoofdrolspeler laten ontaarden in puinhoop en chaos). Het beeld van *Blokbut* als chaotisch kan ontstaan wanneer je het afzet tegen andere voorstellingen – bijvoorbeeld een waar in letterlijke zin minder troep op het toneel wordt gemaakt. Maar dat de vorm van de voorstelling (met termen als hoofdrolspeler, figurant, opkomst, cut, cue, enzovoort) knipoogt naar de film is duidelijk. En omdat iedere toeschouwer waarschijnlijk aanzienlijk meer films gezien heeft dan vergelijkbare voorstellingen, wordt hem – alle chaos en ontregeling ten spijt – een in eerste instantie zeer herkenbare, traditionele vorm voorgeschoteld, waar*binnen* de ontregeling des te meer bestaansrecht lijkt te kunnen hebben.

Ook *Wuivend graan* heeft binnen de ontregeling een vrij heldere en herkenbare vorm: de lezing. Op het voorblad van het script van *Wuivend Graan* geeft Schippers enkele handvaten om het product te kunnen plaatsen:

Het betreft een toneelstuk in de klassieke categorie van 'eenheid van tijd, plaats en handeling', maar kent de bijzonderheid dat de begrenzing in de tijd onduidelijk blijft, de plaats zich niet beperkt tot de toneelvloer maar zich uitstrekt over de gehele plek van samenkomst en zelfs daarbuiten en de handeling buiten de oevers van de toneeltekst treedt.⁷⁶

Wederom zie je hoezeer de auteur hier speelt met zowel de ontregeling als met de traditie die eraan ten grondslag ligt. Dit beantwoordt aan de theorieën die in het vorige hoofdstuk behandeld werden, de brug die geslagen is tussen de traditie en de vernieuwing aan de hand van het essay van Joris van der Meer.

⁷⁶ Schippers, Wim T. *Wuivend graan*. 2007. p. 2.

3.6

De vier hier besproken voorstellingen komen op één cruciaal punt overeen: alle dragen ze door middel van een aantoonbare onjuistheid bij aan een activering van de toeschouwer. Al eerder bezagen we dit tegen het licht van traditionele(re) voorstellingen (bijvoorbeeld *Hamlet*). Maar omdat het *willen* geloven (de activering) een noodzakelijke voorwaarde is voor toneel *an sich*, is het misschien goed om nog iets scherper in te zoomen op de verschillen.

Om het gebruik van fantastische of niet-realistische elementen in de literatuur te duiden introduceerde de Britse poëet en filosoof Samuel Taylor Coleridge in een publicatie in *Biographica Literaria* (1817) de term ‘suspension of disbelief’, vrij te vertalen als ‘de vrijwillige opheffing van het ongeloof’. Om het verschil in niveaus van ‘erin raken’ te duiden, is enig begrip van deze term cruciaal: wat maakt dat we accepteren dat we ons ‘disbelief suspenden’ en wanneer wordt er een lijn overschreden?

De Argentijnse auteur Jorge Louis Borges is een meester waar het gaat om het oprekken van de suspension of disbelief. Als een van de meest overtuigende voorbeelden kan misschien het korte verhaal *Pierre Menard, Schrijver van de Quichot* (1939) gelden: een essayistische (schijn)biografie over de (fictieve) schrijver Pierre Menard. In drie pagina’s somt Borges het zichtbare werk van deze auteur op, om vervolgens onze nieuwsgierigheid te prikkelen voor het andere:

Het ondergrondse, het oneindig heroïsche, het weergaloze. Ook – wee, menselijke mogelijkheden! – het onvoltooide. Dat werk, misschien het veelbetekenendste van onze tijd, bestaat uit het negende en achtendertigste hoofdstuk van het eerste deel van de Don Quichot en een fragment uit het tweeëntwintigste hoofdstuk.⁷⁷

Borges schetst het tragische levenswerk van de schrijver die geprobeerd heeft de Don Quichot *opnieuw* te schrijven, wat niet betekend te *beschrijven*:

Hij wilde geen tweede Quichot maken – wat eenvoudig is – maar dé Quichot. Onnodig hieraan toe te voegen dat hij nooit het werktuiglijk overschrijven van het origineel op het oog heeft gehad; hij stelde niet ten doel het te kopiëren. Zijn bewonderenswaardige ambitie was enkele bladzijden te produceren die – woord voor woord en regel voor regel – zouden samenvallen met die van Miguel de Cervantes.⁷⁸

⁷⁷ Borges, Jorge Louis. *De aleph en andere verhalen*. Vert. Barber van de Pol. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006. p. 127.

⁷⁸ Idem. p. 128.

Wat volgt is een uitgebreide bespreking van de twee werken die daadwerkelijk woordelijk overeenkomen. Het filosofische taalspel dat Borges hiermee creëert, geeft hem de eindeloze mogelijkheid om ons alle hoeken van zijn fantasie te laten zien. Het absolute hoogtepunt bereikt Borges daar waar hij twee vrijwel identieke alinea's citeert, om vervolgens lyrisch uiteen te zetten hoezeer deze twee van elkaar verschillen:

Het is een openbaring om de Don Quichot van Menard naast die van Cervantes te leggen. De laatste schreef bijvoorbeeld (Don Quichot, deel I, negende hoofdstuk):

...de waarheid, die als moeder de geschiedenis heeft, rivale van de tijd, archief van alle daden, getuige van het verleden, voorbeeld en advies voor het heden, waarschuwing voor de toekomst.

Neergeschreven in de zeventiende eeuw, neergeschreven door het 'lekengenie' Cervantes, is die opsomming louter een retorische lofrede op de geschiedenis. Menard daarentegen schrijft:

...de waarheid, die als moeder de geschiedenis heeft, rivale van de tijd, archief van alle daden, getuige van het ver/eden, voorbeeld en advies voor het heden, waarschuwing voor de toekomst.

De geschiedenis, *moeder* van de waarheid; het idee is verbazingwekkend. Menard, een tijdgenoot van William James, definieert de geschiedenis niet als een onderzoek naar de werkelijkheid, maar als haar oorsprong. De historische waarheid is voor hem niet dat wat is gebeurd; het is dat wat wij achten gebeurd te zijn. De slotclausules – *voorbeeld en advies voor het heden, waarschuwing voor de toekomst* – zijn schaamteloos pragmatisch.

Ook het stijlcontrast springt in het oog. De archaïserende stijl van Menard – uiteindelijk een vreemdeling – gaat gebukt onder een zekere gemaktheid. Zo niet die van zijn voorganger, die het gangbare Spaans van zijn tijd vrijmoedig hanteert.⁷⁹

De *suspension of disbelief* is optimaal wanneer wij willen geloven in een aantoonbare onjuistheid. Hoe aantoonbaarder de onjuistheid, of hoe onjuister het aantoonbare, des te sterker wordt het gevoel aangewakkerd te *willen* geloven.

⁷⁹ Idem. p. 133/134.

Maar waar ligt dan de grens? Anders gezegd: waarom pikken we de schijnbaar willekeurige maar de tot het oneindige opgerekte fantasiewereld uit *Alice in Wonderland* (1865) wel? Juist een titel als *Alice* toont namelijk dat de grens eindeloos ver weg kan liggen. Zijn daarmee ook de mogelijkheden eindeloos? Anders gezegd: waarom pikken we *Toys* (de geflopte speelfilm uit 1992) niet? Misschien omdat in deze film de elementen *werkelijk* willekeurig zijn? In de hier bestudeerde gevallen is er steeds sprake van een aantoonbare onjuistheid. Deze is ingebed in een geheel dat er duidelijk tegen afgezet wordt.

Pikken wij het dan misschien niet meer zodra meer dan één element de fantasie oprekt? Ook dat is onjuist. In de stripboeken en podiumverhalen van Urbanus wordt daar constant en in allerlei variaties een beroep op gedaan: in het geval van Urbanus is het vrij eenvoudig te geloven wanneer een stripfiguur op een reeds rijdende fiets in zijn geheel tussen de spaken terecht komt – om maar iets te noemen.

Wat is dan het verschil? Bij Urbanus is humor (of zotheid) misschien het belangrijkste beoogde effect; waar we bij Borges geprikkeld worden na te denken in de breedste zin des woords, worden wij bij Urbanus vooral geprikkeld om te lachen. Toch mogen we stellen dat, afhankelijk van het beoogde effect, enig inzicht in de werking ervan noodzakelijk is.

Opvallend in het citaat is overigens de vervanging van de 'l' uit 'verleden' voor het symbool / in het tweede (herhaalde) gedeelte, temeer omdat deze aanvankelijk niet opvalt. Borges heeft ons in zijn verhaal er zo vaak op gewezen dat het hier twee *identieke* werken betreft, dat wij ertoe geneigd zijn er simpelweg bijna overheen te lezen. Ook wordt er nergens gesproken van een *verschil*. Juist de lyrische uiteenzetting van de verschillen benadrukt de woordelijke overeenkomst (wat hij eerder ook letterlijk benoemt: 'Cervantes' tekst en die van Menard zijn woordelijk hetzelfde, maar de tweede is schier oneindig rijker'⁸⁰).

Wat is dan deze dwarse streep? Is het een zetfout van de vertaling? Is het een bewuste splinter in de verder waterdichte analyse? Is het een knipoog van onze auteur naar de goede verstaander of de maar al te welwillende lezer? Duidelijk is het een echo van juist Borges' werkwijze: zoals hijzelf in al zijn verhalen speurt naar kleine kiertjes in de werkelijkheid, gunt hij zijn lezers hier op een soortgelijke wijze, zonder verdere aanwijzingen achter te laten, in navolging van zijn methode verder te speuren.

Borges geeft ons een filosofisch kader, en daarin is hij zeer specifiek: hij laat ons nadenken in een welbewust gekozen kier van zijn fantasie, in dit geval over de daadwerkelijke waarde van

⁸⁰ Ibid.

auteurschap – wat dat ook moge zijn. Maar eenmaal binnen die kier waaiëren de mogelijkheden tot in het oneindige uiteen, zoals in een prisma.

Het meest bekende korte verhaal van Borges is *De Aleph* (1949). Hierin beschrijft hij een zelfde soort kier in de werkelijkheid, één die de protagonist van het verhaal heeft ontdekt. In het ontdekte punt vallen alle punten van de wereld tegelijk samen.

De plek waar alle plekken op aarde onvermengd aanwezig zijn, gezien vanuit alle hoeken.⁸¹

De Aleph mag in die zin symbool staan voor wat Borges hier presteert: om *binnen* heel specifiek gekozen kaders een nieuwe oneindigheid te creëren. Het is de exact tegengestelde prestatie van die van bijvoorbeeld Rene Pollesh, die begint bij deze oneindigheid (de eliminatie van de representatie; het weglaten van de bodem) om door bodemloosheid te vervallen in een eindeloze willekeur – weliswaar hele specifieke willekeur.

Specifiek is in het werk van Borges een cruciaal begrip. De precisie waarmee de auteur werkt draagt bij aan onze welwillendheid mee te gaan in de magische werkelijkheid. Waarom heeft Borges het over het negende en achtendertigste hoofdstuk van het eerste deel van de Don Quichot en een fragment uit het tweeëntwintigste hoofdstuk? Het blijft gissen, maar het vergroot onmiskenbaar ons vermogen het zo voor ons te zien als hijzelf dat lijkt te doen, juist door de ontelbare minuscule details.

Borges bouwt een magische werkelijkheid op met bouwstenen uit de herkenbare werkelijkheid, voegt daar een magisch detail aan toe, en probeert al doende ons te laten geloven in een aantoonbare onjuistheid. Eén waarin hij steeds opnieuw schaamteloos de limiet opzoekt.

Zal ik bekennen dat ik vaak het idee heb dat hij haar heeft voltooid en dat ik de Quichot – de hele Quichot – lees alsof Menard hem heeft bedacht? Een paar avonden geleden, toen ik hoofdstuk XXVI doorbladerde – dat hij nooit heeft beproefd – herkende ik de stijl van onze vriend.⁸²

3.7

In de vier besproken theatervoorstellingen zagen we overeenkomstig een fenomeen dat hier eerder benoemd werd als een ambigue ruimte. Ook in de verhalen van Borges is van iets

⁸¹ Borges, Jorge Louis. *De aleph en andere verhalen*. Vert. Barber van de Pol. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006. p. 418.

⁸² Idem. p. 130.

soortgelijks sprake: de echte werkelijkheid en de magische werkelijkheid gaan met elkaar resoneren, en er ontstaat een kier, een tussengebied, een ruimte die niet zichtbaar is, een extra dimensie in het verhaal. In plaats van een eenduidige interpretatie wordt het verhaal voor een schier oneindige hoeveelheid interpretaties vatbaar.

In de debuutroman van Michel Houellebecq *De wereld als markt en strijd* (1994) stapt de protagonist na drie hoofdstukken plotseling heel even uit het verhaal, en spreekt hij de volgende woorden tot de lezer:

De bladzijden die hier volgen vormen een roman, waarmee ik bedoel: een opeenvolging van anekdoten waarvan ik de held ben.⁸³

Ook hier wordt een extra dimensie gecreëerd. Ineens hebben we te maken met een drie-eenheid van personen, waarvan we niet meer precies kunnen zeggen waar de ene ophoudt en de ander begint: de ik-verteller, de protagonist en de auteur. Even worden we eraan herinnerd dat de persoon die al die tijd tot ons sprak niet bestaat. Maar we willen hem niet kwijt. We klampen ons aan hem vast. Niettemin zijn wij toch wakker geschud.

Nu is het juist in de literatuur evident dat we niet met één maar met meerdere figuren en/of vertelperspectieven tegelijkertijd te maken hebben, reden waarom het wat ver zou voeren een hypothese te wagen over het bestaan van die zogenaamde tussenruimte. Toch is er juist in de literatuur altijd wel op enige wijze sprake van een vergelijkbaar ‘merkwaardig fenomeen’; daarnaast geldt een even zo merkwaardige vanzelfsprekendheid waar geen ander medium tegen opgewassen is – en die misschien juist wél kan bijdragen aan een beter begrip van dat magische element (die ambigue ruimte) van de bestudeerde stukken. Paul Auster zegt hierover in een interview het volgende:

Toen ik jong was vroeg ik me altijd af: waar komen de woorden vandaan? Wie zegt dit allemaal? De verteller in de hij-vorm is een heel merkwaardig instrument. We zijn eraan gewend, we aanvaarden het, we stellen er geen vragen meer bij. Maar als je erover nadenkt, heeft die stem een angstaanjagende, levenloze dimensie. Hij lijkt uit het niets te komen, en ik vond dat vervreemdend. Ik heb altijd een voorliefde gehad voor boeken die

⁸³ Houellebecq, Michel. *De wereld als markt en strijd*. 1994. 6^e ed. Vert. Martin de Haan. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2006. p. 18.

naar zichzelf terugverwijzen, die je in de wereld van het boek zelf brachten, zelfs als het boek je juist naar de wereld wilde brengen.⁸⁴

Naar aanleiding van de eerste twee hoofdstukken valt een mogelijke misinterpretatie of stagnatie van het begrip ‘vernieuwing’ te constateren. Tegelijk zagen we een totale versnippering, een alomvattende chaos – geheel in overeenstemming met de nieuwe grote natuurkundige theorieën. Daaruit sprak een gemis aan Grote Verhalen. Het postmodernisme legt een nadruk op de narrativiteiten (verhaal in het meervoud) als hoogste vorm van kennis.

Het nadeel van deze een-op-een-vertaalslag, is dat deze slechts tot een vergelijkbare chaos leidt. Daarmee illustreer je misschien de werkelijkheidsbeleving, of – om maar weer met Pourveur te spreken – ‘de verpletterende onmogelijkheid deze te leren kennen’, maar het draagt niet bij aan enige begripvorming.

Het verfrissende aan het voorbeeld van Borges – en het beeld van de prisma – is, dat er duidelijk richting gekozen is, er is sprake van een bundeling van licht met een duidelijk doel. Borges peurt zijn bundel van licht door een kleine kier van de werkelijkheid. Eenmaal gekozen kan, zo toont ook de eerdere analyse, de waaier aan mogelijkheden nog altijd alle kanten op: de prisma kan zijn kleurenboog 360 graden de rondte in laten schijnen.

In tegenstelling tot de eerdere voorstellen van postmoderne theatermakers (Pollesh, Pourveur, Rijnders) zie je hier voor het eerst – zij het hypothetisch – de twee herenigd: de rechte lijn van de Grote Verhalen gecombineerd met de ambiguïteit en meerduidigheid van deze nieuwe (postmoderne) tijd.

In *Wuivend graan* draait alles om een lezing over ethiek. Juist dit komt in schril contrast te staan met de onderbrekingen van de vier vrouwen. Inhoud en vorm gaan met elkaar resoneren om uiteindelijk de toeschouwer te raken. Tonen volstaat, omdat Schippers zijn protagonist heeft verbonden met maar liefst vier (familie)banden. Het is een methode om uiteenlopende bezoekers aan het denken te zetten over een en hetzelfde onderwerp – iedereen op zijn eigen niveau, of op zijn eigen manier.

Onze perceptie steunt op een grote hoeveelheid ‘voorkennis’; waarnemen betekent grotendeels het verifiëren van vooraf gedachte hypothesen.⁸⁵ Juist dergelijke methoden creëren een kader waarbinnen deze mogelijkheid geoptimaliseerd wordt. Omdat het over gedrag gaat, is de

⁸⁴ Zwagerman, Joost (red.) *De ontdekking van de literatuur. The paris review interviews*. Vert. Dirk-Jan Arendsman, e.a. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007. Michael Wood in gesprek met Paul Auster, 2003. p. 499.

⁸⁵ Van Kerkhoven, Marianne. *De berpolitisering van de blik. Naar een nieuwe relatie met het publiek*. In: *Theater moet schuren*. Amsterdam, 2003. p. 111.

zeggingskracht universeel. Het sluit daarmee niet uit dat het tegelijkertijd veel kan zeggen over de huidige tijd.

Omdat *Wuivend graan* geen voorstelling lijkt te zijn maar een (ontsporende) lezing, is er geen sprake van een klassiek toneelstuk. Toch voldoet het aan Aristoteles' kernbegrippen 'plot' en 'catharsis' zoals Joris van der Meer ze in deze tijd heeft geplaatst: het geheel is coherent, er is sprake van een ontwikkeling, en een betekenisvolle mate van contrast.

'These penguins are all heading to the open water to the right. But one of them caught our eye. The one in the centre. He would neither go towards the feeding grounds at the edge of the ice, nor return to the colony. Shortly afterwards we saw him heading straight towards the mountains, some 70 km away. Dr Anby explained that even if we caught him, en brought him back to the colony, he would immediately head right back for the mountains.

But why?

One of these disoriented or deranged penguins showed up at the camp, already 80 km away from where it should be. The rules for the humans are: do not disturb or hold up the penguin, stand still, and let him go on his way. And here, he's heading of into the interior of the vast continent. With 5000 km ahead of him, he's heading towards certain death.'

in: *Encounters at the end of the world*, Werner Herzog (documentairefilm)⁸⁶

⁸⁶ http://www.youtube.com/watch?v=_TJ-tyS57Kw

IV

SHOCKEREN: EEN DAAD VAN BETROKKENHEID

4.1

Wanneer we het werk beschouwen van Wim T. Schippers, Eugène Ionesco, Wim Helsen en Ko van den Bosch, dan zien we naast enorme verschillen ook een aanzienlijk grote overeenkomst: in alle gevallen is er sprake van een bepaalde mate van anarchisme, tegendraadsheid, ondermijnend gedrag, openbreken van conventies, of kleuren buiten de lijntjes. Of zoals Tim Etchells het vergeleek met de verhouding van het kind tot zijn speeltje als een die lijkt te willen zeggen: ‘hoe krijg ik dit zo snel mogelijk kapot?’⁸⁷

Wél verschilt de mate van vernielzucht per maker en per product. Zo is *Wuivend Graan*, afgezet tegen al het andere werk van Schippers, nog vrij conventioneel. Neem bijvoorbeeld zijn vroegste werk als beeldend kunstenaar, het a-dynamisch manifest (samen met Ger van Elk en Bob Wesdorp) en de *Manifestatie Aan Het Strand Te Petten* (1962): daarbij goot Schippers onder het toezien van de pers een flesje Green Spot limonade leeg in de zee bij Petten, in de overtuiging dat ook een belevenis kon gelden als een culturele genieting.

Dit schoppen tegen de conventionele kunstvormen kwam niet uit te lucht vallen. Schippers liet zich inspireren door Marcel Duchamp en andere dadaïsten. De vorm van conceptuele kunst noemde hij ‘waarachtig oninteressant’, waarmee hij de filosofie achter zijn a-dynamische werk – en meer in het algemeen zijn opvattingen over kunst en wat het zou moeten zijn – treffend omschreef. Dit gedachtegoed viel samen met de ideeën van de Fluxus-beweging van George Maciunas. In die zin is het werk van Schippers gelieerd aan de neo-avant-garde. Ook hierin komen zijn producten overeen met de reeds geciteerde makers: zo wordt bijvoorbeeld Ionesco vaak gezien als een van de grote schrijvers uit de historische avant-garde.

⁸⁷ Zie hoofdstuk I p. 11.

4.2

Het begrip avant-garde is in oorsprong een militaire term die gebruikt werd om de voorhoede te duiden, en dankt daaraan zijn connotaties met progressief en militant (strijdlustig) gedrag. Alvorens aan de kunst gekoppeld te worden, werd hij aanvankelijk als metafoor gebruikt in de politiek. Over wanneer precies sprake is geweest van aan avant-garde gerelateerde kenmerken, op basis waarvan uiteindelijk de koppeling met de kunst heeft plaatsgevonden, lopen de meningen flink uiteen; sommige critici gaan terug naar het eind van de 19^{de} eeuw, anderen hanteren het begin van de romantiek, en weer anderen zien het als een steeds terugkerend begrip dat van alle tijden moet zijn geweest.

Twee studies naar de avant-garde van Prof. Dr. F. Drijkkoningen geven tezamen een relatief helder beeld van een lastig te definiëren beweging: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel* (1978) en *Historische avant-garde* (1982).

Om de ontstaansgeschiedenis te duiden wijst Drijkkoningen op het belang van enig inzicht in het begrip ‘institutie’. Geciteerd wordt Malinowski, waarvan de kerngedachte als volgt wordt geparafraseerd:

De mens moet om enig doel te bereiken organiseren. Hij definieert een institutie dan ook als een ‘georganiseerd systeem van doelgerichte activiteiten’. Elke cultuur is opgebouwd uit een reeks van deze georganiseerde systemen. Daarbij geldt in het algemeen, dat naarmate een cultuur op een hoger peil staat en derhalve meer gedifferentieerd is, er meer van deze systemen – instituties – zijn en dat ieder individu van meer instituties deel kan uitmaken. Ook al is de organisatiegraad van de diverse instituties zeer verschillend, elke institutie vormt op zich een coherent geheel. Een institutie bestaat echter niet onafhankelijk van andere instituties; ze onderhouden allen, direct of indirect, relaties met elkaar. Gezamenlijk vormen zij, hoe groot hun aantal ook is, een hiërarchische structuur, die niet steeds dezelfde hoeft te blijven. Instituties onttrekken zich namelijk niet aan historische processen. Er is daarbij sprake van dubbele evolutie. Hun aantal evenals hun onderlinge relatie fluctueert; bovendien kunnen er binnen de bestaande instituties wijzigingen plaatsvinden, die soms een revolutionair karakter hebben.⁸⁸

Drijkkoningen wijst op het niet te onderschatten belang van het ontstaan van de autonome institutie kunst: tegen het eind van de 18^{de} eeuw verandert de positie van de kunstenaar, omdat hij zich voor het eerst los weet te worstelen van zijn persoonlijke afhankelijkheid van derden (mede

⁸⁸ Idem. p. 15.

ten gevolge van andere grote paradigmaverschuivingen in mens- en wereldbeeld – zoals bijvoorbeeld de opkomst van het individu). De kunstenaar kan voor het eerst vrij naar eigen inzicht handelen, en heeft niet meer de dienende functie ten opzichte van andere instituties.

Wanneer we diverse kunsthistorici mogen geloven, dan groeit in de westerse beschaving, vanaf de Renaissance en parallel met de opkomst van het kapitalisme, het instituut kunst, dat zich aan het einde van de 18^{de} eeuw volledig ontplooid zou hebben. Dankzij de relatieve autonomie die voor ieder instituut kenmerkend is, krijgt de kunstenaar daarbij de beschikking over een grotere vrijheid dan daarvoor het geval was. Hij wordt hoe langer hoe minder gebonden door normen en eisen die hem van buitenaf worden opgelegd, en hij kan opdrachten aanvaarden op voorwaarden die hij zelf stelt.⁸⁹

Dat de autonomie relatief is dient hierbij nog eens extra te worden onderstreept: waar de kunstenaar aan de ene kant zijn positie dankt aan deze maatschappij, vervreemdt hij zich tegelijkertijd ervan, terwijl hij er, als deel in het geheel, niettemin afhankelijk van blijft:

Het is niet zo dat, nu de kunstenaar de persoonlijke afhankelijkheid van zich afgeschud heeft, hij daarmee definitief een volledige onafhankelijkheid verworven heeft. Tegenover de voordelen die de autonomie van het instituut biedt, staat namelijk het feit, dat het instituut deel uitmaakt van het sociale bestel in zijn geheel: er is slechts sprake van een relatieve autonomie. Op paradoxale wijze brengt nu juist het handhaven en het functioneren van het instituut met zich mee, dat er allerlei concessies aan het bestel gedaan moeten worden. De maatschappij produceerde zelf, om goed te blijven functioneren, het instituut kunst; maar dat betekent ook, dat het instituut kunst pas goed functioneert wanneer het bijdraagt tot het effectief functioneren van het hele bestel. De kunstenaar wordt de taak opgedrongen mee te werken aan het behoud van het bestel waarbinnen, maar ook waardoor, hij kan functioneren. Zo dreigt hij ingekapseld te worden in een systeem, dat hem zijn vrijheid lijkt te geven. Hij mag vrijelijk zijn gang gaan mits het systeem niet in gevaar komt.⁹⁰

⁸⁹ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. p.15.

⁹⁰ Idem. p. 16.

De kunst verliest daarmee zijn invloed op de andere instituties, en ontleent zijn waarde niet aan zijn functie ten behoeve van andere instituties, maar aan zichzelf: het gevolg is het beeld van de kunstenaar als iemand die in zijn ‘ivoren toren’ kunst maakt voor de kunst *an sich*. Neerkijkend op de anderen houdt hij er een eigen manier van leven op na, volledig in de waan zich ontworsteld te hebben aan het lot van velen, onbewust van zijn eigen afhankelijkheid van hetzelfde systeem. De kunstenaar raakt meer en meer vervreemd. Het mes snijdt nog wel, maar aan de verkeerde kant: de autonomie beschermt ironisch genoeg de maatschappij tegen de invloed die kunst zou *kunnen* uitoefenen.

In deze situatie heeft de kunstenaar in vergelijking met de arbeider het voordeel dat er geen vervreemding optreedt tegenover zijn eigen werk, maar tegenover zijn medemens en de hem omringende maatschappij wordt de vervreemding des te groter. In het ingewikkelde raderwerk van instituties draait de zijne loos me: dat is de prijs die de maatschappij hem voor de autonomie laat betalen.⁹¹

Drijkoningen probeert hier de grove contouren te schetsen waar de avant-garde nu juist radicaal mee wenst te breken. Op eenzelfde moment wensen diverse stromingen – alle op een weer andere en geheel eigen manier – een breuk te veroorzaken met deze (schijn van) autonomie, om daarmee de invloed op de maatschappij opnieuw te vergroten, en het liefst radicaal te wijzigen. Om, kort gezegd, een botsing te bewerkstelligen met de instituties onderling, en niet binnen de institutie zelf.

4.3

De invloed van de kunsten werkt het snelst en het meest direct. Wij hebben allerlei wapenen: wanneer wij nieuwe ideeën onder de mensen willen brengen, dan verbeelden wij ze op linnen of in marmer; we populariseren ze via poëzie en zang; we gebruiken beurtelings de lier of de fluit, de ode of het lied, de geschiedenis of de roman; het toneel staat voor ons open en vooral daar oefenen we onze immense invloed uit.⁹²

⁹¹ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avantgarde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986. p.19.

⁹² Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. p.11. Citaat van Rodrigues, een van de discipelen van Saint Simon, geciteerd door Matei Calinescu.

Duidelijk blijkt dat de avant-garde de kunst beziet als wapen – de koppeling aan de militaire term komt in die zin niet uit de lucht vallen. Nu lijkt het flauw om almaar de vraag naar een exacte definitie van de stroming te ontwijken. Toch is het ergens onoverkomelijk. A. Marino vat dit vrij helder samen, door te wijzen op de onmogelijkheid haar eigen formule van ‘breken met’ te overleven, juist door de onontkoombaarheid van de zelfontkenning: een van de meest wezenlijke kenmerken van de stroming wordt daarmee dat zij aan de lopende band van invalshoek en systeem moet veranderen.⁹³ Wanneer het systeem bevroest, betekent dat meteen het einde van de stroming. Niet zozeer de producten zelf worden voorop gesteld, maar eerder nog ‘een bepaalde mentaliteit en geestelijke activiteit, die *eventueel* tot producten leiden.’⁹⁴

Peter Burger gaat in zijn *Theorie der Avant-garde* nog een stap verder door te beweren dat de avant-garde al doende de kunst trachten op te heffen:

Opheffen in de hegeliaanse zin van het woord: de kunst moet niet eenvoudigweg vernietigd worden, maar moet geïntegreerd worden in de praktijk, waar zij, in gewijzigde vorm, voortbestaat.⁹⁵

Het zal niet verbazen dat een zekere afkeer van succes de avant-gardist eigen is. Zo stelt Jean-Paul Sartre dat de schrijver van die tijd systematisch tegen zijn lezers in schrijft, en zijn afnemers minacht. Hij probeert hen teleur te stellen in hun verwachtingen, en mocht er onverhoopt toch nog succes zijn, dan berust dat uiteraard op een misverstand, en probeert hij alsnog voldoende te choqueren door bijvoorbeeld een beledigend voorwoord bij te voegen.⁹⁶ Ook *Publikumsbeschipfung* (1966) van Peter Handke mag gelden als een van de bekende voorbeelden van dit tegendraadse, afkerende en publiekafstotende gedrag.

Maar deze zienswijze is meer dan het logische gevolg van een anarchistische, vernielzuchtige verhouding tot de kunst. Rond diezelfde tijd vindt er namelijk nog een andere enorme verschuiving plaats in de afhankelijkheid:

De samenleving die de technologische omvorming van de natuur ontwerpt en uitvoert, (wijzigt) de basis van de overheersing door geleidelijk de persoonlijke afhankelijkheid (de

⁹³ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avant-garde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986. p. 20.

⁹⁴ Idem. p. 24.

⁹⁵ Idem. p. 22.

⁹⁶ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. p. 22.

slaaf van de meester, de horige van de lijfeigene, de leenman van de leenheer, enz.) te vervangen door een afhankelijkheid van de objectieve orde der dingen.⁹⁷

Sinds de industriële revolutie is iedereen in enige mate afhankelijk geworden van het (schijnbaar objectieve) systeem van de markteconomie. Een vreemde instantie heeft zich hiermee genesteld tussen de kunstenaar en zijn publiek.⁹⁸ De kunstenaar kan zijn publiek nog slechts door tussenpersonen bereiken, alles is doorspekt van de dreigende invloed van winstbejag.

Succes is dan ook in avant-gardistische kringen een zeer suspect verschijnsel: men wordt dan verdacht te 'hoereren met de commercie', door te beantwoorden aan een verwachtingspatroon, waarvan het nu juist de bedoeling is dat het doorbroken wordt.⁹⁹

Per definitie breekt de avant-gardist met het grote publiek. Volgens Jacquart kenmerkt avant-garde zich door de wens om tot een totale breuk te komen met het grote publiek, door ten eerste zijn wil om zich tegen alles te verzetten, en met alles te breken, d.w.z. door een revolutionaire houding ten opzichte van erkende tradities en ten tweede door zijn verzet tegen de goede smaak en goede zeden, door zijn agressiviteit tegen het grote publiek waar men zozeer afstand van neemt dat men het veracht of het tracht te beledigen.¹⁰⁰

Dat is in die zin typisch omdat het haaks lijkt te staan op de wens een revolutie te ontketenen. Hoe kun je immers op kleine schaal reusachtige verschuivingen bewerkstelligen?

Miklós Szabolscsi waagt hieromtrent een interessante hypothese: hij ziet als een van de meest wezenlijke kenmerken van de avant-garde juist de wens om kunst en publiek terug bij elkaar te brengen:

It wants to restore, to recreate the unity of art and public, and bring about a radical change in art and society, even if these attempts at a solution are sometimes utopian and anarchic.¹⁰¹

Hij onderschrijft daarmee de omwenteling die bewerkstelligd dient te worden, en interpreteert de breuk met het publiek als een belemmering voor de gewenste revolutie. Je zou kunnen zeggen dat

⁹⁷ Idem. p. 17. Citaat van Marcuse.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Idem. p. 22.

¹⁰¹ Ibid.

de eerder als minachtend weggeplaatste verhouding van de kunstenaar ten opzichte van zijn publiek, en de schuwe houding ten opzichte van succes, eerder het gevolg zijn geweest van die plotselinge tussenkanalen (uitgevers, culturele journalistiek, schouwburgen, bibliotheken, musea, enz.), en niet zozeer van het publiek zelf. Weldegelijk is de avant-gardist op zoek naar zijn doelgroep. De methoden verschillen alleen fundamenteel, en volgens Drijkoningen heeft dat te maken met de definitie van dat publiek:

Het is ongetwijfeld misleidend om over het publiek te spreken, alsof er sprake is van een homogeen gegeven. Wanneer Jacquart over minachting voor het grote publiek spreekt, dan doelt hij daar kennelijk mee op het establishment (...) wanneer Jacquart bedoelt, dat de avant-gardist tegenover *dit* publiek een duidelijke minachting aan de dag legt, dan heeft hij zonder enige twijfel gelijk. In feite liggen de zaken echter een stuk gecompliceerder. Menig avant-gardist hoopt namelijk toch door schokeffecten te bereiken, dat de ogen van zijn publiek open gaan voor de situatie waarin het zich bevindt, en dat van een dergelijke bewustwording een kathartische werking uit zal gaan.¹⁰²

Er is dan wel sprake van een massa, maar daaronder vallen ook zij die juist slachtoffer zijn van dit systeem. Met de verzameling van al deze 'individuen' wenst de avant-gardist geenszins te breken. Het is juist deze groep die nog vatbaar is voor verandering: kneedbaar en manipuleerbaar. Hierop richt hij zijn pijlen, hiervan dienen de ogen (al dan niet met een enorme schok) te worden geopend. Hier vindt hij met andere woorden dat publiek dat hij het liefst voor zich krijgt: diegenen die onbewust onderdeel zijn van een institutie en bewust gemaakt kunnen worden van hun positie hierin.

4.5

Maar is het wel de verantwoordelijkheid van de kunst om grote maatschappelijke verschuivingen te bewerkstelligen? En is de kunst er überhaupt wel toe in staat – los nog van de vraag hoe de maker er zelf over denkt? Volgens Drijkoningen niet, zoals hij uit monde van Marianne Kesting beweert:

‘Verandering en vernieuwing kan niet van de kant van de kunst komen.’¹⁰³

¹⁰² Idem. p. 23.

¹⁰³ Idem. p 20.

Er schuilt een enorme paradox in de basisgedachte van de avant-gardist. Duidelijk wenst hij te ontsnappen aan iets onmogelijks, tegen beter weten in. Daarmee stuit hij op de ene paradox na de andere. Hij wenst met zijn werkstukken bij te dragen aan de maatschappelijke en sociale revolutie, maar weigert zich te wenden tot het grote publiek.

Hij keert zich tegen dit publiek, maar wenst het wel te bewerken. Hij richt zijn agressie op de traditie, en tegelijkertijd steunt hij op een aantal verworvenheden uit het verleden. Vooral dat laatste toont hoe letterlijk hij zichzelf en zijn opvattingen soms in de weg kan zitten:

Een avant-gardist start nooit vanuit een nulpunt. Welke invalshoek men ook kiest, de continuïteit wordt nooit volledig verbroken (...) de vertegenwoordigers ervan kunnen onmogelijk het idee van traditie loochenen (...) sterker nog, meer dan eens zoeken zij voorgangers om zichzelf in een traditie te kunnen plaatsen. Alleen, zij zoeken die traditie in datgene wat 'traditioneel' door het heersende cultuurpatroon als taboe wordt beschouwd, of in cultuurpatronen die niets met het vigerende (gangbare) cultuurpatroon gemeen hebben.¹⁰⁴

Drijkoningen noemt als voorbeeld de unanieme voorliefde voor het manifest als ultiem middel om met het publiek te communiceren buiten het werk om, waarbij je jezelf af zou kunnen vragen 'in hoeverre ze zich daarbij bewust zijn, dat de avant-gardist op deze manier weer in het stramien wordt geplaatst waar hij juist aan wenst te ontsnappen'.¹⁰⁵

Grofweg zijn er dan slechts twee mogelijkheden: ofwel is het werk onbegrijpelijk, onleesbaar, ondefiniceerbaar of onplaatsbaar, ofwel wordt het ingekapseld in het culturele patroon. En dit is de ultieme tragiek van de avant-gardist, want beide wegen zijn voor hem zelf onaanvaardbaar.¹⁰⁶

Maar de vraag is of er niet een derde mogelijkheid is. Los nog van hoe hij *zichzelf* hierin positioneert, heeft zijn werk namelijk wel degelijk bijgedragen aan enorme institutionele veranderingen:

Integratie in de institutie betekent niet noodzakelijkerwijs inkapseling. Juist avant-gardistische werken hebben veel bijgedragen tot de wijziging van de institutie kunst. Ten opzichte van de situatie aan het begin van deze eeuw kan men rustig volhouden, dat er

¹⁰⁴ Idem. p. 25.

¹⁰⁵ Idem. p. 24.

¹⁰⁶ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avant-garde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986. p. 31.

een revolutie heeft plaatsgevonden. Dat deze vorm van revolutie niet met de intenties van alle avant-gardisten overeenstemt, is een andere zaak.¹⁰⁷

Er is sprake van een mogelijkheid tot verandering, maar de extreme mate waarin die wordt bepleit kan slechts tot paradoxale verhoudingen leiden. Hiermee krijgt de kunst zijn elitaire karakter (zo zal de kunstenaar gedoemd blijven om te preken voor eigen parochie).

Om de revolutie te bewerkstelligen is het experiment noodzakelijk. Maar de vraag is, of niet elke kunstenaar in zekere zin experimenteert. 'Ja' lijkt daarop het volmondige antwoord, en toch is er een verschil. Waar de klassieken nog wel experimenteerden maar het terrein van het experiment beperkten tot de kaders van het gekende, experimenteert de avant-gardist met de kaders zelf, om deze vervolgens op te rekken, te vergroten en te herdefiniëren.

Men moet terugkeren naar de natuur zelf, maar zonder deze als fotograaf na te bootsen. Toen de mens het lopen wilde nabootsen, vond hij het wiel uit, dat niet op een been lijkt.¹⁰⁸

Deze visie toont een opvallende overeenkomst met de Pixar-filosofie: 'het publiek niet te geven wat het verwacht geeft het des te meer wat het verlangt'.¹⁰⁹ Dat is opmerkelijk: want waar de historische avant-gardisten zich uit principe keerden tegen het grote publiek en daarmee de paradox niet leken te overstijgen, is het juist deze reusachtige animatiestudio – die zich bewust is van de onvermijdelijkheid van die commerciële verhoudingen (de grootste der hedendaagse instituties: het raderwerk van de markteconomie) – gelukt een vergelijkbare weg te bewandelen; zonder er op het hoogste niveau concessies aan te doen én zonder het te negeren.

4.6

Het is exact hier dat we op enorme raakvlakken beginnen te stuiten met het heden – in navolging van de reeds eerder besproken drie bespiegelingen over vernieuwing, traditie en de rol van het publiek. In hoofdstuk I zagen we al hoe het huidige theaterklimaat de schijn probeert op te houden van de vernieuwing, terwijl met hetzelfde gemak een stagnatie bepleit zou kunnen worden. Een opvallende overeenkomst zou je kunnen trekken met wat Driekoningen het ivoren torentje heeft genoemd, temeer omdat je ofwel gedoemd lijkt te zijn volledig los te opereren van

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Idem. p. 36.

¹⁰⁹ Hoofdstuk II, p. 36.

de samenleving zonder daar invloed op uit te kunnen oefenen (de tol van de autonomie) ofwel er deel van uitmaakt zonder het systeem om te kunnen buigen of veranderen.

Maar ook concludeerden wij in hoofdstuk II dat de traditie ruimer geïnterpreteerd mag worden, en de meeste avant-gardistische werken voldoen nog altijd aan de twee minimale voorwaarden van coherentie, namelijk dat van plot en catharsis, de betekenisvolle mate van contrast.

In het derde hoofdstuk zagen we hoe het publiek opnieuw betrokken kan worden zonder per se concessies te hoeven doen. Ook dit vertoont parallellen met de analyse van de avant-garde: datgene wat aanvankelijk als anarchistisch bestempeld wordt te analyseren als juist een nieuwe manier van betrokkenheid. Niet voor niets had Schippers het over ‘binnen de vorm rare dingen doen’: ook zijn tarten sluit aan bij deze avant-gardistische zienswijze. Het mag in die zin wel degelijk geïnterpreteerd worden als een daad van betrokkenheid; het is een kietelen, een prikkelen, maar wel om iets open te breken, een manier van denken los te weken, een alternatief te bieden op een manier van kijken die volledig is geconditioneerd of vastgeroest: de avant-gardist als anarchist die erop uit is juist de massa wakker te schudden.

Er lijkt systematisch sprake te zijn van een grote misvatting zodra gesproken wordt over vernieuwing, traditie en de rol van het publiek. Voorstellingen zoals *Mighty Society* of de *Gesluierde Monologen* pretenderen sociaal maatschappelijke thema's aan de kaak te stellen en worden daarin als vernieuwend weggezet. Maar omdat al deze thema's niet thematisch worden benaderd en slechts verworpen tot onderwerp van de voorstelling is het effect gering – los nog van de kwaliteit van het product.

Ook worden vergelijkbare conclusies gebruikt als excuus voor willekeur. Een dergelijke werkwijze vraagt juist om een hoge verantwoordelijkheid. Nieuwe vormen, andere montagetechnieken, muzikale invloeden: dat alles mag geen vrijbrief zijn voor willekeur. Elke nieuwe structuur dwingt zijn eigen wetten af (al dan niet in samenspraak met de traditie) – qua inhoud, compositie of vorm. Om al deze ‘eigen wetten’ of ‘spelregels’ van het product te kunnen ontdekken, is er maar één werkwijze denkbaar, en dat is die van *trial* en *error*. Of zoals Drijkoningen het parafraseert: ‘de kunstenaar creëert door een niet in de natuur voorkomende ordening van materiaal een nieuw object dat autonoom is, d.w.z. zichzelf voldoende is en alleen aan eigen wetten gehoorzaamt.’¹¹⁰

Het anarchistische karakter van de avant-garde sluit de theorieën van Aristoteles niet uit, mits die breder geïnterpreteerd mogen worden: nog altijd voldoen de meeste werken aan de meest fundamentele vereisten, van plot en catharsis, en de betekenisvolle mate van contrast. Het diepste

¹¹⁰ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avant-garde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986. p. 36.

wezen van het product blijft onaangeraakt, slechts de out-line, de vorm, de DNA-structuur wordt gewijzigd. Men beïnvloedt het product niet op het perceptuele, maar op het conceptuele niveau. Wat werkt werkt: het is misschien een van de flauwste der algemene waarheden voor het creëren van een product, maar het is tegelijkertijd een van de meest essentiële. Bovendien erkent dit impliciet de rol van de ontvanger. De bezorgdheid van de avant-gardist is wel degelijk terecht, er kunnen nieuwe stappen gezet worden in de richting van de ontvanger. En ook de methoden zijn juist: door het publiek serieus te nemen, door het te manipuleren, te deconditioneren, te kneden, te bewerken en weer uit te spugen. Maar wanneer we de bezorgdheid werkelijk serieus nemen, moeten wij ook de methode serieus nemen. Er moet wederom een tussenweg bestaan.

In de laatste vier decennia is er heel veel geëxperimenteerd. Dit heeft vooral een enorme smeltkroes opgeleverd. De jaren zestig en zeventig stonden – althans qua theater – te boek als decennia van engagement en betrokkenheid, maar de vraag blijft wat deze betrokkenheid nu precies heeft opgeleverd. Het theater heeft in ieder geval geen doorslaggevende invloed gehad op de grootste institutie: onze markteconomie.

Maar de kunstenaar die geen vrede heeft met het bestel waarin hij leeft kan ook een andere weg bewandelen. In plaats van hetzij zich te conformeren, hetzij zijn ogen te sluiten voor de maatschappelijke werkelijkheid en de kunst omwille van haar zelf te beoefenen, kan hij proberen die werkelijkheid in te schakelen, om bij te dragen tot een verandering van die sociale werkelijkheid zelf. Hij kan proberen zijn kunst niet in dienst van de gevestigde orde, maar juist in dienst van culturele en maatschappelijke veranderingen te stellen.¹¹¹

Deze tussenweg niettemin is in hoge mate zelfdestructief: door de aanval te openen op de constructie van de vorm zelf bestaat er een mogelijkheid om de blik van de toeschouwer te openen, maar de uiterste consequentie van deze methode leidt onvermijdelijk tot zelfopheffing. Men kan nu eenmaal niet ontsnappen aan bepaalde voorwaarden.

¹¹¹ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. p. 19.

Wat er idealiter, bij herhaling tegen elk kind gedurende zijn of haar hele schoolleven zou moeten worden gezegd, is iets in de trant van: 'Jij wordt geïndoctrineerd. We hebben nog geen opleidingsstelsel ontwikkeld dat geen indoctrinatiestelsel is. Het spijt ons, maar we kunnen niet beter. Wat jou hier wordt geleerd is een mengsel van gangbare vooroordelen en de keuzen van juist deze cultuur. Je hoeft maar even naar de geschiedenis te kijken om te zien hoe onbestendig die wel moeten zijn. Je wordt onderwezen door mensen die zich hebben kunnen aanpassen aan een denkregerime dat hun voorgangers hebben voorgeschreven. Het is een stelsel dat zichzelf bestendigt.

Voor diegenen onder jullie die wat sterker er individueler zijn dan de anderen, zal het een aanmoediging zijn om eruit te stappen en manieren te vinden om jezelf te ontwikkelen – je eigen oordeel te ontwikkelen. Degenen die erin blijven moeten altijd en voortdurend bedenken dat zij worden gekneed en gevormd om in de bekrompen, specifieke behoeften van deze specifieke maatschappij te passen'.

- Doris Lessing, *The Golden Notebook* (1962)

V

THEATERMAKEN: EEN OPTIMALISERING

5.1

Het verschijnen van *The Golden Notebook* (1962) confronteerde auteur Doris Lessing zodanig met het heersende en steeds terugkerende onbegrip tussen schrijver en critici dat het haar heeft bewogen nader onderzoek te verrichten; naar de ontvanger maar vooral naar zichzelf. Het heeft geresulteerd in een essay dat als voorwoord is opgenomen in de tweede (en latere) druk van dezelfde roman.

Dat droeve gekissebis tussen auteurs en critici, toneelschrijvers en critici: het publiek is er al zo aan gewend dat het net als bij kibbelende kinderen denkt: ‘Ach, de schatjes, ze zijn weer bezig.’ Of: ‘Julie schrijvers krijgen zoveel lof, of als het geen lof is in elk geval zóveel aandacht – waarom zijn jullie toch eeuwig en altijd zo gekwetst?’ En het publiek heeft volkomen gelijk.¹¹²

Het mag een feit heten dat er een enorme kloof ligt tussen schrijver en lezer. Erover reflecteren echter, is een tweede: een schrijver die zijn eigen positie bezingt, krijgt direct en onvermijdelijk iets klagerigs, ontevredens, en soms zelfs pathetisch.

In haar essay onderkent Lessing beide paradoxen die tezamen de bodem vormen van de spraakverwarring: die van het publiek, dat niet zit te wachten op het zelfbeklag van de auteur, en die van de auteur, die weldegelijk zit te wachten op de erkenning bij het publiek. De roman die aanleiding gaf tot die bespiegelingen is daar een perfect voorbeeld van: waar Lessing naar eigen zeggen boven alles een poging heeft ondernomen om in essentie, zowel qua vorm als inhoud,

¹¹² Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus 1978. p. 12.

impliciet en expliciet, te zeggen dat we de dingen niet van elkaar moeten scheiden en niet moeten categoriseren, werd het boek meteen opgepikt als een verhandeling over de strijd tussen de geslachten.¹¹³ De intenties van een auteur staan soms diametraal tegenover de interpretaties van de ontvanger, en het mag niet verwonderlijk zijn dat het keer op keer leidt tot frustratie en onbegrip.

Ik geloofde dat men zou veronderstellen dat in een boek getiteld *Het Gouden Boek* het gedeelte erin getiteld *Het Gouden Boek* een centraal punt was, dat daar het zwaartepunt lag, een verklaring werd afgelegd.

Maar nee.¹¹⁴

De vraag is nu of de schrijver überhaupt kan en mag verlangen (of beter nog: verwachten) van de ontvanger, dat die eruit haalt wat de schrijver erin heeft willen stoppen. Juist deze frustratie heeft in het geval van Lessing tot vruchtbare zelfbeschouwing geleid.

Het is een herkenbaar gevolg te zoeken naar de rol van de ontvanger wanneer het product niet naar waarde geschat lijkt te worden – nog los van connotaties met succes, want zoals we al eerder zagen in de beschouwingen van de avant-garde wordt succes ook wel eens gezien als de nekslag voor authenticiteit. De spraakverwarring geldt in die zin vooral voor de maker, die van zichzelf het idee heeft een autonoom, authentiek of weldoordacht product gecreëerd te hebben, en tegelijkertijd geconfronteerd wordt met een situatie waarin juist deze – in zijn ogen – authentieke kern niet schijnt te worden opgepikt.

Het probleem is dat schrijvers bij critici op zoek zijn naar een *alter ego*, die andere ik, intelligenter dan jij zelf bent, die heeft gezien waar je naar streefde en die je slechts beoordeelt op het al dan niet evenaren van het gestelde doel. Ik ben nog nooit een schrijver tegengekomen die, als hij dan ten slotte dat zeldzame wezen, een echte criticus, tegenover zich vond, niet zijn hele vervolgingswaaninzin kwijtraakte en één en al dankbare aandacht werd – hij heeft gevonden wat hij denkt nodig te hebben. Maar wat hij, de schrijver, vraagt, is onmogelijk. Waarom zou hij uitzien naar dat zeldzame wezen, de volmaakte criticus (die inderdaad zo nu en dan voorkomt), waarom zou er iemand anders moeten zijn die begrijpt wat hij probeert te doen?¹¹⁵

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Idem. p. 8.

¹¹⁵ Idem. p. 13.

Lessing gebruikt haar aanvankelijke woede om deze tijdens de zoektocht weer terug te buigen, terug naar zichzelf. Waarom zoek je die ene specifieke persoon die tot in de puntjes doorgrondt wat je hebt proberen te doen? En zo ja, heb je ook daadwerkelijk geraakt waar je op gemikt hebt? Of zoals ze het laat zeggen door een van haar personages: ‘Wat heb ik toch maar weinig kunnen vangen van die complexiteit: hoe kan dit keurige geval waar zijn, als wat ik meemaakte zo ruw was en schijnbaar vormloos en ongevormd?’¹¹⁶

5.2

Uiteindelijk is de conclusie van Lessing even hard als glashelder:

Recensenten en critici kunnen onmogelijk leveren wat ze beweren te leveren – en waar schrijvers op zo’n belachelijke en kinderachtige manier naar smachten.¹¹⁷

Deze onmogelijkheid is geen verwijt aan het adres van de ontvanger, maar het resultaat van een totaal andere kijk op dezelfde werkelijkheid. Lessing legt precies de vinger op de zere plek door een koppeling te maken met het systeem waarin iedereen, zonder uitzondering, gevangen zit, en die gedefinieerd wordt door een hiërarchische structuur, onderlinge competitie en eeuwig durende strijd.

Het begint al als een kind nog maar een jaar of vijf, zes is, als het op school komt. Het begint met cijfers, beloningen, bevorderingen, selectie, slagen – en maar al te vaak zakken. Die mentaliteit van de renbaan, het denken in termen van overwinnaar en verliezer, leidt tot ‘schrijver X ligt wel/niet een neuslengte voor op schrijver Y (...) Het is een uitdunsysteem: de zwakkeren raken ontmoedigd en vallen af; een systeem dat is ontworpen om een paar winnaars te produceren, die voortdurend onderling in competitie zijn.’¹¹⁸

Door de wereld te definiëren als een wedloop creëer je een systeem dat zichzelf bevestigt, en in dit zichzelf bevestigende landschap plaatst Lessing haar meetlat:

Het kind wordt geleerd dat het vrij is, een democraat, met een vrije wil en een vrije geest, in een vrij land woont, zijn eigen beslissingen neemt. Tegelijkertijd is het de gevangene

¹¹⁶ Idem. p. 12.

¹¹⁷ Idem. p. 13.

¹¹⁸ Ibid.

van de veronderstellingen en dogma's van zijn tijd, die het niet in twijfel trekt omdat het nooit is verteld dat ze bestaan. Tegen de tijd dat het moet kiezen (en wij vinden het nog steeds vanzelfsprekend dat een keuze onvermijdelijk is) tussen de A- en de B-richting, kiest hij vaak de A-richting, omdat voor zijn gevoel daar menselijkheid, vrijheid en keuze te vinden zijn. Hij weet niet dat hij al door het systeem is gekneed: hij weet niet dat keus op zichzelf het gevolg is van een valse tweedeling die vast verankerd ligt in onze cultuur.¹¹⁹

Lessing onderkent hierin twee stromingen: de ene, die is voorgedrukt en gedefinieerd door het systeem en kloppend is gemaakt naar de heersende norm; en de andere, die bereid is te tasten in de duisternis, die zoekt in een alomvattende chaos.

Degenen die dit wel aanvoelen en zich niet wensen te laten kneden, zijn geneigd eruit te stappen in een half onbewuste, instinctieve poging werk te vinden waarbij ze niet tegen zichzelf verdeeld zullen raken. Wij schenken bij al onze instellingen, van de politie tot de universiteiten, van de medicijnen tot de politiek, weinig aandacht aan de mensen die eruit stappen – dat niet eindigende eliminatieproces dat al heel vroeg diegenen uitsluit die vermoedelijk oorspronkelijk en vernieuwend zijn, terwijl degenen die zich ergens toe voelen aangetrokken omdat ze toch al zo waren, blijven.¹²⁰

Hier raakt de analyse van Doris Lessing de eerdere bespiegelingen over de avant-garde. Ook de avant-gardist is op zoek in het duister, in het onbestemde, niet eens zozeer omdat hij vermoedt dat hij daarin iets zal vinden, maar eerder omdat hij weet – en zeker weet – dat hij in het andere (gekende) gebied niet – en nooit – zal vinden wat hij zoekt. Hij is zich immer bewust van dat raderwerkje dat van zichzelf denkt van grote invloed te zijn, maar in principe loos mee blijkt te draaien in het grote geheel.

En de ironie van deze tweedeling – deze spagaat, deze onoverbrugbare kloof – is dat juist de ander hierin uiteindelijk de criticus wordt; dat droeve gekissebis tussen schrijver en critici¹²¹ inderdaad, waarin de schrijver altijd en eeuwig als een zeurende, klagerige, ruggegraatloze sukkel wordt weggezet: naast de theorie van Lessing zie je ineens hoe daar op een zeer fundamenteel niveau een totaal verschil van wereldbeeld aan ten grondslag ligt. Wanneer een schrijver klaagt over een recensie of een analyse van zijn werk, is het eenvoudig te beweren dat hij daarmee zijn

¹¹⁹ Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus, 1978. p. 13.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Idem. p. 12.

eigen tragedie bezingt, maar dieper dan dat liggen daar fundamentele verschillen in zienswijzen aan ten grondslag, en is het vooral daaraan dat hij eens te meer herinnerd wordt – wat hem, en met hem alle anderen, steeds opnieuw weer tot waanzin drijft.

Deze kinderen, die jaren in het schoolsysteem hebben doorgebracht, worden critici en recensenten en kunnen niet geven wat de auteur, de kunstenaar, in zijn dwarsheid zoekt – een oorspronkelijk, vanuit een creatieve verbeelding geveld oordeel. Wat ze wel kunnen, erg goed kunnen, is de schrijver vertellen hoe het boek of het toneelstuk harmonieert met de gangbare gevoels- en denkpatronen: het meningenklimaat. Ze zijn net lakmoespapier.¹²²

Lessing beantwoordt daarmee precies aan de hier eerder geschetste eigenschap van avant-gardisten een poging te ondernemen te tasten in het duister.

5.3

Het Platform Theaterauteurs reikte dit jaar de trofee voor dwarse denkers uit aan Ton Kas van Kas & De Wolf.¹²³ Aanleiding was diens afgewezen subsidieplan 2005-2009. Ook hier vinden we beide tegenpolen terug; je ziet letterlijk wat de consequenties kunnen zijn wanneer de kunstenaar trouw blijft aan zichzelf of aan de aan avant-gardistische eigenschappen beantwoordende werkwijzen, denkwijzen of methoden. Daar mag aan worden toegevoegd dat in dit specifieke geval Ton Kas dan ook frontaal inzet:

CDA-kamerlid Nicolien Van Vroomhoven wil dat ‘toneelspelers zich onbetaald voor de amateurkunst gaan inzetten, op straffe van verlies van (een deel van) het subsidie’. Het lijkt haar, met andere woorden, een dermate verkwikkend, lichtvoetig bestaantje, met geen enkele andere bedoeling dan ter verpozing en meerdere glorie van het *Zelf*, dat er ook wel eens iets tegenover mag staan... Over waar en hoe we precies worden *ingezet* laat ze ons nog in spanning (...) Blijkbaar heeft Van Vroomhoven (tot voor kort waarschijnlijk zelf actief in dit segment) de klok horen luiden dat de amateurkunst het voorportaal is van de professionele kunst en dat de evolutie van amateur naar prof slechts een kwestie van tijd is, van gestaag dooroefenen. Anders zien we het verband niet.¹²⁴

¹²² Idem. p. 14.

¹²³ Kas & De Wolf. *Geachte leden van de Raad voor Cultuur*. Integrale tekst van beleidsplan 2005-2008. In: *Boekwerk No4*. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009.

¹²⁴ Ibid.

En even verder:

Nog opmerkelijker is dat Van Vroomhoven vindt dat zij (lees: de samenleving) voor de voor cultuur beschikbaar gestelde gelden feitelijk nooit iets terugkrijgt. Daarom verlangt zij er nu iets voor retour... want wat haar betreft gaat het allemaal zo door het doucheputje (...) 'met alleen mooie voorstellingen is cultuur niet levensvatbaar. Dat is alleen zo als het goed geworteld is in de amateurkunst'.¹²⁵

Wanneer we de twee tegenpolen (Vroomhoven en Kas) tegen de meetlat van Lessing plaatsen valt een en ander vrij vlot op zijn plek. De scherpe sneer naar de amateurkunst en de typering als een van 'gestaag dooroefenen' zijn hier wel degelijk raak, en bovendien begrijpelijk – tenminste als we mogen aannemen dat Kas als maker voldoet aan de door Lessing geschetste typering van een kunstenaar (als iemand die eruit stapt in een half onbewuste, instinctieve poging werk te vinden waarbij je niet tegen jezelf verdeeld raakt). Het offer dat je brengt door je een dergelijke houding te permitteren – bewust of onbewust, vrijwillig of onvrijwillig – is dermate groot dat het niet meer om de producten zelf gaat maar om een hele levenshouding, die ermee gepaard gaat. Of zoals Drijkoningen het in zijn essay zegt: 'relevant zijn niet de producten, maar een bepaalde mentaliteit en geestelijke activiteit, die *eventueel* tot producten leiden'.¹²⁶

Nu klinkt dat misschien hoogdravend, en meer in het algemeen oogst de kunstenaar, die in woorden van gelijke strekking over zichzelf spreekt, tegelijkertijd vaak veel ergernis of misvatting. Toch is het waar, en met de analyse van Lessing in de achterzak is het misschien eenvoudiger te blijven staan in de felle wind van de eeuwige kritiek en ergernis: het is een keus voor het onbekende. Het verbaast in die zin niet dat Ton Kas steigert bij het idee om zich vrijblijvend en kosteloos in te moeten zetten voor mensen die niet zomaar anders, maar precies andersom over kunstenaars en het kunstenaarschap denken – en tot overmaat van ramp ook nog eens aan hen gelijk gesteld worden (of in ieder geval gepresenteerd als twee neuzen die dezelfde kant op staan).

Kunst is elitair. Dat wil zeggen: niet voor iedereen op alle niveaus weggelegd. Dat is helemaal niet zo erg als wordt beweerd.¹²⁷

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avant-garde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986. p. 24.

¹²⁷ Kas & De Wolf. *Geachte leden van de Raad voor Cultuur*. Integrale tekst van beleidsplan 2005-2008. In: *Boekwerk No.4*. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009.

Maar waarin zit 'm dan dat verschil? Zelf citeert Kas als voorbeeld een voorstelling van eigen hand, waarin het hele gegeven 'amateurkunst' geïroniseerd werd; een poging werd ondernomen om te provoceren door zich juist extreem als amateurs te gedragen:

Tuurlijk, wij praten ook graag over het bestel als een doucheputje. Maar bij ons is dat vorm, provocatie, geen overtuiging. Wij hopen door het ene te beweren, wellicht het tegenovergestelde te bewerkstelligen. Oppervlakkig gezien ziet het er dus misschien hetzelfde uit. Maar het gaat natuurlijk om gelaagdheid, metafoor, dubbele bodem, understatement, kadrering... het is niet de uitdrukkingwijze die het verschil bepaalt tussen wat amateurkunst is en zogenaamde hogere kunst (...) maar de mensen vonden het prachtig, de zalen werden steeds voller (...) we hadden duidelijk het medium overschat. Of onszelf, het is maar hoe je het wilt zien. Het werd niet een succes op onze voorwaarden. Dus zijn we ermee gestopt. Leg dat maar 'ns uit aan een amateur...¹²⁸

Hiermee wordt een associatieve overeenkomst geschetst tussen Ton Kas en Doris Lessing op basis van eerder besproken kenmerken van het avant-gardisme. Je zou inderdaad denken dat er overeenkomsten bestaan tussen de zienswijzen van de critici, en die van degenen die in de theatersector staan tussen geveer en ontvanger (subsidiënten, beleidsmakers).

Maar ook is hier sprake van een wezenlijk verschil: Kas is theatermaker, Lessing schrijfster. Waar beiden na confrontatie met de wereld om hen heen 'verdeeld raken tegen zichzelf', handelen ze allebei op een tegengestelde manier: Kas treedt naar buiten, Lessing keert naar binnen. Dat heeft te maken met de mate van autonomie: de schrijfster heeft idealiter alleen iets om mee te schrijven en zichzelf nodig. De theatermaker is per definitie gedoemd samen te werken. Hoe dan ook moet hij daarvoor inleveren op het gebied van de autonomie. In hoeverre dat van negatieve invloed is op het product is moeilijk te bepalen, maar dat het invloed heeft op de mate van verdeeldheid die je ervaart staat buiten kijf. Slechts door in te leveren kun je beantwoorden aan het gevraagde, en dat is precies de kern van de problematiek, geuit in het allereerste hoofdstuk over het theater (en de vernieuwing) anno nu: de podiumkunsten zijn afhankelijk. Afhankelijk van overheids gelden ook. Zolang er sprake is van wederzijdse bemoeienis kunnen de podiumkunsten nooit beantwoorden aan wat van hen wordt verlangd. Omdat de podiumkunstenaar verplicht is samen te werken (al werkt hij alleen, dan nog heeft hij misschien een technicus, een vormgever en een regisseur nodig) zal hij genoodzaakt zijn geld te genereren om zijn producten te verwezenlijken. En omdat de weg naar dat geld systematisch bewaakt wordt door het instituut dat hem (niet eens

¹²⁸ Ibid.

per se bewust) in wil inkapselen in het geheel, is er maar één beweging mogelijk: beantwoorden aan de bevestiging van het systeem. De theatermaker die zich er tegen probeert af te zetten zal ofwel systematisch tegenwerking ondervinden, ofwel zich moeten conformeren aan het gevraagde.

Dus dat is lekker beginnen. Vorige keer waren het ‘minderheden’ waar we ons beleid op moesten gaan baseren, deze keer ‘amateurs’, je zou kunnen zeggen: ‘meerderheden’...¹²⁹

Om niet een al te pessimistisch beeld te schetsen: zoals bleek is juist ‘de avant-gardist’ bij uitstek geschikt ergens tussendoor te glippen. Juist omdat hij zich niet wenst te conformeren hoeft hij het niet bezwaarlijk te vinden dat het bestel zo in elkaar steekt. Ook al is hij daarmee genoodzaakt het inderdaad als een tactisch spel te zien: subsidies aanschrijven als hengelsport, motivaties schrijven als manipulatie; om daarmee op zijn *eigen* methoden en onder zijn *eigen* voorwaarden, via de achterdeur alsnog te pogen het publiek te geven wat het niet wil, maar dan met de veronderstelling dat het daarmee des te meer krijgt wat het verlangt. En dat alles op een lessingiaanse, tastende, zoekende manier.

5.4. TEN AANVAL

In een eeuwig veranderende werkelijkheid maakt iedereen zich op zijn eigen niveau en op zijn eigen manier ernstig ongerust over de toekomst van het theater. Dat is altijd zo geweest. Toch mogen we het daarmee niet afdoen: er is daadwerkelijk sprake van enorme veranderingen – al hoeven wij die enorme veranderingen niet te serieus te nemen. Niettemin moeten we er iets mee. Het is vrij eenvoudig hierop mee te liften en dat gebeurt dan ook omvangrijk. Zie hier de terechte bezorgdheid. Elke dwarsverbinding kan worden gelegd, en gezien worden als vernieuwend. Maar vernieuwing als zodanig is niets: het bestaat niet zonder zich te verhouden tot zijn oorsprong. Het is van fundamenteel belang deze oorsprong tot op zekere hoogte te kennen. De tragedie vindt volgens Friedrich Nietzsche zijn oorsprong in het exacte moment dat er iemand uit het koor naar voren stapte. Hij koppelt theater daarmee aan het dionysische: de roes. Maar het theater is breder dan de tragedie, er is sprake van een omvangrijkere podiumactiviteit, de definitie mag ruimer – althans om te voldoen aan de wens hier contouren te schetsen die anno nu gelden voor het gehele, gefragmenteerde landschap.

¹²⁹ Kas & De Wolf. *Geachte leden van de Raad voor Cultuur*. Integrale tekst van beleidsplan 2005-2008. In: *Boekwerk No4*. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009.

Het theater vindt zijn oorsprong op exact de plek die Nietzsche hier aanwijst, en kent als voorouders het verhaal of het verhalende. Een van de belangrijkste eigenschappen van dat verhalende is dat wij er iets van kunnen ‘leren’. Misschien is het nodig nog maar eens extra te onderstrepen dat het hierin niet gaat om het zogenaamd educatieve element: net als met de vernieuwing werkt het averechts om dit er doelbewust in te willen stoppen.

Beter kunnen we het bezien tegen het licht van de ruimere definitie die Jos de Mul gaf: dat wij *hoe dan ook* lering trekken uit verhalen, dat wij onze identiteit in hoge mate bepalen door die af te stemmen op de vele narrativiteiten die tijdens onze levens passeren. Waarschijnlijk leren wij meer van James Bond dan van een educatieve animatie over alcoholgebruik onder jongeren (zo leren wij al kijkend onbewust dat het ‘shaken, not stirred’ bestellen van je Martini – nog los van de invloed van deze alcohol – door de expliciete uiting van deze smaakvolle wens meteen een positieve weerslag heeft op dames in de nabije omgeving). Wij leren van verhalen bepaalde details, nuanceringen, dualiteiten, ambiguiteiten, gemengde gevoelens, paradoxale verhoudingen: hoeken en gaten kortom, die je van huis uit misschien niet meegekregen hebt.

Wij leren onszelf kennen via de kunst. Eerder zagen we al hoe ook *Lolita* van Nabokov eenzelfde gebied in de collectieve ervaring blootlegde. Het is maar om aan te tonen dat niet alleen de zogenaamde *Hoge Kunst* maar in wezen *alles* meebouwt aan dit immense bouwwerk van zelfkennis. Of zoals Lessing het zegt:

Je kunt klaarkomen met het probleem ‘subjectiviteit’, die ergerlijke preoccupatie met het nietige individu dat tegelijkertijd gevangen zit in zo’n explosie van verschrikkelijke, wonderbaarlijke mogelijkheden, door hem als een microkosmos te zien en zo het persoonlijke, het subjectieve te doorbreken, waarbij je het persoonlijke algemeen maakt, zoals het leven trouwens altijd doet, doordat het een privé-ervaring – dat denk je althans als kind, ‘ik word verliefd’, ‘ik voel die of die emotie of denk deze of gene gedachte’ – tot iets groters herschept: opgroeien is tenslotte slechts leren inzien dat je jouw unieke en ongelofelijke ervaring deelt met iedereen.¹³⁰

Het is van belang te blijven realiseren dat het theater zijn oorsprong vindt in dit verhalende. Theater kan in fundament gezien worden als een transfer, met een *effect*, van de gever op de ontvanger. Gerard Reve definieerde kunst als ‘gestileerd menselijk handelen (of een product daarvan) dat een ontroering teweeg brengt’. Ontroering mag vervangen worden door effect, temeer omdat het ruimer is: ook de lach is een effect, ook de schok is een effect.

¹³⁰ Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus, 1978. p. 10.

Joris van der Meer vertaalde de mogelijkheidsvoorwaarden voor theater naar deze tijd door als belangrijkste elementen te stellen: plot, catharsis en een betekenisvolle mate van contrast. Door de definitie, ontleend aan Aristoteles, zodanig ruim te nemen, slaat hij een brug tussen het oude en het nieuwe, gesteund door het motto 'Make It New' – waarbij hij erop wijst dat 'It' hier verwijst naar het oude. Het is een mogelijkheid om het nieuwe niet meteen te diskwalificeren wanneer wij het afzetten tegen bepaalde basisvoorwaarden waaraan theater zou moeten voldoen. Dat is nodig omdat wij 'het nieuwe' niet kunnen negeren. Grote veranderingen in mens- en wereldbeeld hebben de wetenschap, de filosofie en de kunst ingrijpend veranderd. In deze postmoderne tijd spreken we niet langer van een verhaal, maar van narrativiteiten: er is geen eenduidig verhaal meer, er zijn meer lijnen die – gelijk aan de grote natuurkundige theorieën zoals de kwantummechanica – dwars door elkaar heen lopen. Er is niet één waarheid. De toeschouwer moet er maar zijn eigen verhaal van maken. Dit alles *illustreert* de 'verpletterende onmogelijkheid de werkelijkheid te leren kennen'. Dat is meteen de grootste bezorgdheid: al makende overstijg je niet het niveau van de een-op-een-illustratie van de huidige tijd. Dat is in zekere zin nog begrijpelijk vanuit het standpunt van de theatermaker. Hij wordt door het chaotische, versnipperende karakter van het landschap min of meer gedwongen te kijken naar zichzelf. Hij wordt meer en meer egocentrisch, narcistisch, laf. Hij verbloemt zijn eigen lafheid door er een mooi verhaal aan vast te knopen: nee, want ik heb iets *nieuws* bedacht, ik negeer bepaalde fundamentele basisvoorwaarden, ik maak een voorstelling zonder representatie (het zou min of meer vergelijkbaar zijn met een film zonder montage – want de werkelijkheid is toch ook niet gemonteerd?).

De waarheid is niet interessant: dat is wat veel makers beweren, en ze hebben gelijk. Alle kunst is een *stilering* van de werkelijkheid.

In ons leven zijn wij maar een piepklein percentage zelf maker, zelf aan het woord. In alle andere gevallen zijn wij toeschouwer. Zelfs wanneer je de werkelijkheid zou ontleden als een plek die slechts vanuit jezelf bestaat, dan nog zal je moeten onderkennen dat je de rol van ontvanger onwaarschijnlijk veel vaker speelt dan die van de gever. Het gaat om de transfer, het gaat om gever én ontvanger.

5.5

Laat mij dan nu een plan van aanval definiëren. Laat mij eens pogen al de in de laatste hoofdstukken besproken theorie samen te voegen. Mogelijk is er een lijn te zien, mogelijk kan er een strategie bepaald worden. Het wordt tijd om ten strijde te trekken.

De basisrelatie van een kind tot een speeltje is: het volledig doorgronden, om de limieten ervan te testen, om in feite te vragen: hoe krijg ik dit kapot? Volgens Tim Etchells is een dergelijke houding noodzakelijk bij het maken van theater. Je zou de gewenste houding kunnen omschrijven als een ‘gezonde oneerbiedigheid’, of – zoals Mart-Jan Zegers het stelt – theatermaken kunnen bezien als ‘genereuze verkwisting’.

Sloopzucht en vernietingsdrang, maar niet voor het kapot maken *an sich*: de kunst moet niet eenvoudigweg vernietigd worden, maar moet geïntegreerd worden in de praktijk, waar zij, in gewijzigde vorm, voortbestaat.

Het is een andere zienswijze op het begrip vernieuwing, een die uitgaat van een potentiële scheppende kracht van binnenuit. De genereuze verkwisting; de gezonde oneerbiedigheid; het volledig doorgronden en kapot maken van het speeltje: het heeft niet zoveel zin als daar geen doel aan ten grondslag ligt. Zoals de avant-gardist erop uit was te vernietigen om de smeulende as en de puinhopen te gebruiken als nieuwe bodem.

Het betekent dat je jezelf er op een andere manier toe zou kunnen verhouden. De kunst bestaat erin te leren luisteren naar datgene wat je aan het creëren bent. Willen wij daadwerkelijk iets veranderen en willen wij voorkomen dat wij als loos raderwerkje meedraaien in een veel te grote machine, dan zullen we genoodzaakt zijn te luisteren naar het product zelf, en naar de scheppende kracht die in zichzelf verborgen ligt.

Hiervoor is het noodzakelijk op enigerlei wijze je autonomie (of avant-gardisme) te bewaken. In hoeverre wij hierin het gevoel kunnen behouden dicht bij onszelf te blijven, trouw aan het product, en eerlijk tegenover het zoekproces, hangt nauw samen met de mate van autonomie die je ervaart. Het liefst is de autonomie optimaal.

Zodra wij het gevoel krijgen dat deze autonomie in het geding is, zijn er nog tal van vluchtroutes, namelijk andere (autonomere) vormen, zoals beeldende kunst, romankunst, enzovoort. Om de autonomie binnen het theatermaken te bewaken zou het voor het product optimaal zijn als diegene met het meeste ‘avant-gardisme’ in zich het voortouw nam in juist de creatieve beslissingen. Zolang hiervan sprake is, zal het minder een probleem zijn om met meer makers of disciplines samen te werken. De voorstellingen van de hier eerder besproken makers zijn daar stuk voor stuk uitstekende voorbeelden van.

Het wordt lastiger zodra er inhoudelijke bemoeienissen plaats vinden – hetzij door de andere makers, hetzij door visies van buitenaf, hetzij door de randvoorwaarden op basis waarvan je überhaupt je financiering hebt verwezenlijkt (zie bijvoorbeeld het plan van Kas & De Wolf).

Een valkuil is het werken vanuit een (al dan niet opgelegd) thema. Deze werkwijze lijkt onherroepelijk te leiden tot het gevoel ‘iets zinnigs te maken’. Dat is een dwaling. Alles wat je maakt valt namelijk thematisch te ontleden: een tak die op de grond is gevallen, valt al thematisch te ontleden (verval). Werken vanuit een thema laat je onherroepelijk verdwalen. Dat is niet verkeerd wanneer je er bewust van bent, maar meestal is dat niet het geval. Al snel wordt thema onderwerp. Een voorstelling waarin je honderd keer ‘Global Warming’ zegt gaat niet over global warming, hooguit over herhaling.

Werk daarom nooit vanuit een thema, maar vanuit je intuïtie, gecombineerd met je kennis, ervaring en expertise. Luister naar het product, het dwingt zijn eigen wetten af. Hoe beter je ernaar luistert, des te sterker wordt je product.

Een geslaagd product is eenduidig en coherent. Wanneer het product zijn coherente vorm begint aan te nemen kun je het al beter analyseren: dat is ongeveer het moment dat je het thematisch zal kunnen ontleden.

We maken theater. We moeten ons steeds opnieuw bewust blijven van de transfer. We zijn uit op een effect, van de gever op de ontvanger. We proberen een reactie te ontlokken bij de toeschouwer, misschien een kortsluiting in de hersenen te bewerkstelligen. Het product is geslaagd bij een optimaal effect.

Om het effect te optimaliseren zijn er tal van mogelijkheden, waarvan we er hier enkele hebben onderzocht. Meer in het algemeen zou kunnen blijven gelden: hoe actiever je publiek, des te groter de mogelijkheden voor een optimaal effect.

Ook voor de activering van de toeschouwer gelden tal van mogelijkheden, maar een zeer effectieve methode is het oprekken van de verbeelding – temeer omdat het hele begrip theater bestaat bij de gratie van de verbeelding. Het spelen met aantoonbaar onjuiste gegevens geeft je de mogelijkheid de toeschouwer omgekeerd evenredig hard aan het werk te zetten: hij wordt geactiveerd. Maak hierin gebruik van ‘suspension of disbelief’: probeer het ongeloof tot in het oneindige op te schorten. Hoe actiever de toeschouwer, des te groter het effect. Ken hierin de wensen van je toeschouwers, maar serveer ze, net wanneer ze bereid zijn, weer iets anders: het publiek niet te geven wat het wil, geeft het des te meer wat het verlangt.

Alles draait om de optimalisering tussen gever en ontvanger. Daarna komt pas de inhoud. De inhoud is stoel #2. Het effect, de transfer is stoel #1. Heel veel makers, denkers, critici, politici en geldschietters denken dat het precies andersom is. Zij vergissen zich.

Als jij ervoor zorgt dat #1 deugt en optimaal is, functioneert, coherent is, voldoet aan de ruime definitie van plot, catharsis en een betekenisvolle mate van contrast – als je dat allemaal voor elkaar krijgt dan leg jij de rails.

Ieder mens denkt vaak vanuit een geheel, maar is niets meer dan een deeltje in dat geheel. Het deel beïnvloedt het geheel, het geheel beïnvloedt de delen. Gedraag je als een deel, beïnvloedt het geheel.

David Mamet gaat uit van twee plaatjes, shot I en shot II. Wanneer je deze twee achter elkaar ziet, maak je automatisch een derde plaatje in je hoofd. Dit plaatje III bestaat alleen in je hoofd. Alle kunst is een eindeloze opeenvolging van shots I en II die een eindeloze opeenvolging van plaatjes III in je hersenen tot gevolg heeft.

Maak een oneindige kettingreactie mogelijk van plaatjes III.

Trap niet – nooit – in het eeuwig terugkerende verhaal ‘dat het geëngageerd moet zijn’. Blijf je te allen tijde realiseren: *alles* is geëngageerd. De enige vraag is: in welke mate is mijn product geëngageerd? Hoe trouwer je blijft aan je product, des te meer is het geëngageerd. Engagement is slechts een ander woord voor betrokkenheid.

Toen ik begon te schrijven, stonden schrijvers onder druk om niet ‘subjectief’ te zijn (...) Die druk verbreidde zich snel en vond nog in de vijftiger jaren een echo in dit land en heette ‘engagement’. Die druk is in communistische landen nog altijd sterk. ‘Je druk maken over je persoonlijke zaakjes, terwijl Rome in brand staat’, zo wordt het gewoonlijk uitgedrukt, op het vlak van het alledaagse leven – en het was moeilijk daar weerstand aan te bieden.¹³¹

Ook wat betreft engagement legt Doris Lessing hier de vinger op de zere plek. Engagement wordt steeds maar weer opnieuw gekoppeld aan de maatschappij, de maatschappij aan de politiek, enzovoort. Ook dat is een eeuwig terugkomende misvatting.

Ten slotte begreep ik dat je dit dilemma – het onbehagen om over pietluttige persoonlijke problemen te schrijven – te boven kunt komen of erdoorheen kunt komen door te erkennen dat niets persoonlijk is in die zin, dat het iets unieks van jezelf is. Als je over

¹³¹ Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus, 1978. p. 10.

jezelf schrijft, schrijf je over anderen, omdat jouw problemen, pijn, plezier en emoties – en jouw zeldzame, wonderlijke ideeën – niet alleen van jou kunnen zijn.¹³²

Liever bezien we het theater als spiegel, als mogelijkheid jezelf te leren kennen. Lessing slaat hier een brug tussen beide: het kijken naar jezelf om iets te duiden over de wereld. Zoals Schippers in *Wuivend graan* iets blootlegt over ethiek: dat zegt ons iets over het menselijk gedrag, en juist dat zegt ons via het kleine iets over het grote, de wereld om ons heen.

Opnieuw slaan wij hiermee een brug naar de eerdere hypothesen naar aanleiding van Jorge Louis Borges, die met zijn *Aleph* – en meer in het algemeen zijn oprekken van de fantasie, het eindeloos voor zich uit schuiven van de *suspension of disbelief* – een prisma creëerde. En hoewel dit beeld misschien naïef is, combineert het toch de twee beoogde werkwijzen: de duidelijk gekozen richting (de lichtstraal die recht op zijn doel afstevent) van het oude (het narratieve), met de eindeloos uiteenlopende waaier aan interpretaties: het nieuwe (de narrativiteiten).

Laat het dit beeld zijn, dat als *cliffhanger* dient voor weer nieuwe hypothesen. Temeer omdat we – zoals Lessing al beweerde – nooit uitgezocht zijn.

5.6

André Klukhuhn wijst ons keer op keer op de overeenkomst tussen kunst en wetenschap, door in navolging van Nietzsche de Januskop (met aan de ene kant het Apollinische, de rede, en de andere kant het Dionysische, de roes) als centrale metafoer te hanteren van zijn beschouwingen. De moderne wetenschap heeft wat dat betreft aan het begin van de vorige eeuw een interessante ontwikkeling doorgemaakt: voor het eerst werden Dionysische elementen als intuïtie, gevoel, toeval en contingentie onderkend als buitengewoon relevant in de zoektocht naar nieuwe theorieën. Goede voorbeelden van alom geaccepteerde grote wetenschappelijke theorieën die volgens deze principes werden ontdekt, zijn: röntgenstralen, radioactiviteit, kernsplijting, penicilline, kosmische achtergrondstraling, de DNA-structuur, de kwantumtheorie, de relativiteitstheorie, het quarkmodel, Neptunus, het aidsvirus, de chaostheorie, de supergeleiding. Het belang van toevalligheden bij een wetenschappelijk onderzoek heeft zelfs een naam gekregen: serendipiteit, het vermogen van een goed voorbereide en zoekende geest om bij toeval onverwachte en verrassende ontdekkingen te doen.¹³³

¹³² Ibid.

¹³³ Klukhuhn, André. *De geschiedenis van het denken*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.

Ook de kunst heeft zich door de theorie van de serendipiteit laten beïnvloeden. De eersten die het *bennust* gingen toepassen waren de dadaïsten. Maar een eerder spoor leidt helemaal terug naar de tijd van de Romeinen, waarbij een kunstenaar uit woede een verfspons naar het doek gooide, en daarmee per ongeluk precies het beoogde effect bereikte.¹³⁴

Tegelijk geldt overigens een zeer opmerkelijk, filosofisch verschil tussen de serendipiteit in de wetenschap en in de kunst, hetgeen Hendrik Casimir blootlegt aan de hand van het volgende voorbeeld:

Als Planck de kwantumtheorie niet had bedacht, dan zou dat ongetwijfeld kortere of latere tijd door iemand anders zijn gedaan. Maar als Goethe zijn *Faust* niet had geschreven, dan zou *Faust* nooit geschreven zijn (...) Planck zag de kwantumtheorie, buiten zichzelf, zoals iedereen die de goede kant opkijkt, of de goede bril op heeft, die kan zien, maar Goethe was zijn *Faust*, en dus de enige die daar ook verslag van kon doen. Deze voorstelling is overigens karikaturaal, omdat het maar de vraag is of een andere kwantumtheorie er exact hetzelfde uit zou hebben gezien als de immers nog steeds onomstreden versie van Planck, en er zijn meer – sterk gelijkende – *Faust*versies dan die van Goethe alleen.¹³⁵

Het onderstreept nog maar eens de noodzaak van de zoekende houding. En dat buigt de vraag naar herkenning en erkenning weer terug op jezelf. Of zoals Doris Lessing het stelt:

Natuurlijk werpt dit weer de vraag op wat mensen zien als ze een boek lezen en waarom de ene persoon één patroon ziet en een ander patroon helemaal niet en hoe vreemd het is dat je als auteur zo'n helder beeld hebt van een boek dat door zijn lezers zo heel verschillend wordt gezien. En uit dit soort gedachten is een nieuwe conclusie gekomen, namelijk dat het niet alleen kinderachtig is dat een schrijver wil dat lezers zien wat hij ziet, dat ze vorm en doel van het boek zien zoals hij die ziet – dat hij dat wil betekent dat hij iets heel fundamenteels niet heeft begrepen. En dat is, dat het boek alleen maar leeft en macht heeft en vruchtbaar is en in staat gedachten en discussie op gang te brengen, als de opzet en de vorm en de bedoeling ervan niet worden begrepen, omdat zodra de vorm en de opzet en de bedoeling worden gezien, er ook niets meer uit te halen valt.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid. Het eerste deel is het citaat van Casimir, het tweede de parafrase van Klukhuhn.

En wanneer het patroon van een boek en de vorm zijn innerlijk leven de lezer net zo duidelijk zijn als de auteur – dan is het misschien tijd het boek aan de kant te leggen omdat het zijn tijd heeft gehad, en is het tijd om weer iets nieuws te beginnen.¹³⁶

¹³⁶ Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus 1978. p. 19.

NAWOORD

Precies in het midden van een vakantie in het midden van het jaar gingen we een volle week liften naar Frankrijk, en precies in het midden van die week bereikten we in het midden van Frankrijk (misschien trouwens wel het midden van heel West-Europa) een camping. In het midden van die camping stond een boekenkast en precies uit het midden van die boekenkast haalde mijn reisgenoot een willekeurig boek, dat hij na het voorwoord gelezen te hebben meteen aan mij overhandigde, met de woorden: ‘dit moet je lezen’. En precies dat voorwoord vormt misschien wel de kern van dit hele schrijven, en anders wel het zwaartepunt (ik heb het over het essay van Doris Lessing).

Grappig genoeg had het niet veel gescheeld of ik had dat hele essay nooit gezien. De lifttocht naar de plaats in kwestie was op zijn minst ridicul te noemen, of nee, ronduit ongeloofwaardig. Nog altijd lijkt het achteraf onhaalbaar, wat wij die dag hebben gepresteerd; de afstand was veel te groot, mijn reisgenoot was ziek en niemand nam ons mee (om maar wat willekeurige tegenslagen te noemen). Toen het donker werd, en wij slechts door een kettingreactie van toevalligheden alsnog aankwamen op de plek waarvan wij meenden dat we moesten zijn, bleken wij nog minstens 30 kilometer van ons doel verwijderd; het beoogd dorpje bleek heel ergens anders te liggen. Daar kwam bij dat wij noch de exacte plaats noch de naam van het dorpje kenden.

Een telefoontje bracht ons uiteindelijk aan de juiste dorpsnaam, maar niemand scheen het bestaan ervan te kennen. Welbeschouwd was het dus onzinnig aan te nemen dat we uiteindelijk aangekomen zijn. Dat was ook nooit gebeurd als 1. mijn misplaatste enthousiasme en een blind en naïef geloof mijn reisgenoot niet hadden overgehaald nog een half uurtje te proberen aan een lift te komen. 2. ik had geweten hoezeer het dorpje verstopt lag in een doolhof van onverlichte bergweggetjes. 3. we niet drie gelukzalige vijftigers waren tegengekomen die lachend uit een restaurant kwamen gewandeld. 4. zij het dorpje wél hadden herkend (want dan waren ze deze absurde missie nooit aangegaan, en hadden ze ons hoogstwaarschijnlijk op die andere camping gedropt).

Maar het liep anders: juist hun nieuwsgierigheid naar het door niemand gekende dorpje zorgde ervoor dat we een half uur later in een huis met internet, telefoon en regiokaart stonden, en even daarna in een dure wagen inclusief TomTom stapten.

Grappig ook, dat drie vijftigers het hele scala aan nieuwe media hadden moeten gebruiken om ons alsnog op onze locatie te kunnen afzetten, terwijl wij aan een kartonnen bordje met niet eens een bij benadering juiste dorpsnaam genoeg bleken te hebben om alsnog te kunnen arriveren.

Als wij daar niet waren aangekomen, had mijn reisgenoot het artikel nooit uit de kast kunnen trekken. Als wij daar niet waren geweest, hadden wij misschien ook nooit die avond van een prachtige meteorietenregen genoten. Men wist ons te vertellen dat er die avond minstens 43 vallende sterren te zien zouden zijn. Als ik die uitgelezen mogelijkheid niet had gegrepen om de naam van een onwaarschijnlijk grote verliefdheid ster voor ster bij elkaar te wensen, had ik haar misschien een half jaar later nooit getroffen op de avond die ik nog altijd beschouw als de echo van deze onwaarschijnlijke reisdag (al betreft dit slechts een enkel moment; als ik dat achteraf geweten had, dan had ik de overige 26 sterren natuurlijk gebruikt om mijn wens te specificeren). Maar ja, als ik dat dan weer had gedaan was dit hele schrijven hier waarschijnlijk nooit voltooid. Gelukkig bestaat deze ‘als’ ook niet – tenminste niet in de definitie die Darwin ervan geeft, althans volgens de analyse van mijn reisgenoot. Hij attendeerde mij op een systematische spraakverwarring omtrent het begrip ‘survival of the fittest’: het roept voor ons Nederlanders namelijk meteen een associatie op met de renbaan, uithoudingsvermogen en de wet van de sterkste. Dat is niet verwonderlijk, omdat we er het woordje ‘fit’ in horen, en meteen denken aan een soort van fitheid, gezondheid en frisheid. Ziehier de kracht van het associatieve vermogen. Het komt natuurlijk van het Engelse ‘to fit’, hetgeen ‘passen’ betekent. Losjes associërend op het gedachtegoed van Darwin zou je dat misschien als volgt mogen parafraseren: ik pas hier juist omdat ik heb gepast, of: omdat ik gepast heb, pas ik. Het is een kwestie van andersom denken. Wat is *is*, dat is de eigenlijke en enige conclusie.

En gelukkig maakt het niets uit of dat hele artikel nu wel of niet gevonden is op die ene betreffende zogenaamd onwaarschijnlijke reisdag (ik voel me hierin gesterkt door de theorie van Klukhuhn over de serendipiteit). Maar het is voor mij precies deze anekdote die de theorie bevestigt. Bovendien is hier natuurlijk enige stilering aangebracht, en alleen mijn reisgenoot zal weten waar en hoe er gesneden is, en het al doende kunnen toetsen aan het reeds beweerde.

Het roept een nieuwe associatie op, een met het begrip *copy-paste*. Want soms lijkt het erop dat dit het enige is dat een mens doet: jezelf ergens uitknippen en ergens anders tussenplakken. Jezelf er weer eens positief doorheen proberen te draaien – dankzij een raamwerk van stellingen die vooral zichzelf lijken te bevestigen. Net zolang herformuleren totdat je er vooral zélf tussen past.

Een maakbare versie van Darwin: een *contradictio in terminis*. Gelukkig is dat ook een eigenschap van theatermaken: dat alles in tegenspraak is met alles, en iedereen met iedereen. Het is te hopen dat ik mezelf ook hier weer een beetje positief doorheen heb gedraaid.

Michiel Lieuwma

DANKWOORD

Grote dank aan:

Cees van der Pluijm

Daan Oostveen

Sandra Tromp Meesters

En ook:

Wilhelmer van Efferink

Jiska Koenders

Marian Boyer

Joost Lieuwma

Don Duyns

Kasper Jansen

Nasja Covers

Rob Rombouts

Ditte Pelgrom

Alexandra Koch

De Nieuwe Toneelbibliotheek

BIBLIOGRAFIE

Aristoteles. *Poëtica*. Vert. A.J.E. Harmsen, naar Latijnse vert. Antonius Riccobonus. Internet: www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/Poetica.html

Audi, Pierre. *Staat van het theater*. Lezing, 2009.

Borges, Jorge Louis. *De Aleph en andere verhalen*. Vert. Barber van de Pol. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.

Bosch, Ko van den. *Blokbut*. 2001. In: *Komt op. Rookt wat. Gaat af*. Breda: De Geus BV, 2007.

Boyd, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Historische avant-garde*. 2^e druk. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986.

---. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978.

Etchells, Tim. *Toespraak voor Het Theaterfestival*. Vert. Bart Magnus, 2009.

Freriks, Kester. *Literair Darwinisme*. Artikel. In: *NRC Handelsblad*, 2009.

Gons, piet Hein. *De T Van Tergen*. Interview, 2007.

Houellebecq, Michel. *De wereld als markt en strijd*. 1994. 6^e ed. Vert. Martin de Haan. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2006.

Ionesco, Eugène. *De les*. 1951. In: *De kale zangeres. De les. De stoelen. De koning sterft*. Vert. F. Arons. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1991.

Jans, Erwin. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (1)*. In: *Etcetera* nr 116, 2009.

---. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (2)*. In: *Etcetera* nr 118, 2009.

---. *Tussen dialoog & monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (3)*. In: *Etcetera* nr 119, 2009.

Jolin, Dan. *Pixar on Pixar*. Interview. In: *Empire*, October 2009.

Kas & De Wolf. *Geachte leden van de Raad voor Cultuur*. Integrale tekst van beleidsplan 2005-2008. In: *Boekwerk No4*. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009.

De Keersmaecker, Anne Teresa. *Over kunst en engagement*. Interview. *Etcetera* 117, 2009.

Van Kerkhoven, Marianne. *De herpolitiserings van de blik. Naar een nieuwe relatie met het publiek*. In: *Theater moet schuren*. Amsterdam, 2003.

- Klukhuhn, André. *De geschiedenis van het denken*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of scientific Revolutions*. vert. Bastiaan Willink. Boom, 1972.
- Lessing, Doris. *Woord Vooraf*. 1971. In: *The Golden Notebook*. Vert. Netty Vink. Amsterdam: Prometheus 1978.
- Van der Meer, Joris. *Make It New! Essay*. In: Boekwerk no4. Amsterdam: de Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009.
- Mamet, David. *Three Uses of the Knife*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Mineur, Frank. *De werkelijkheid en het theater*. In: *de theater nu*, jaargang 5, nr. 23, 2006.
- Mul, Jos de. *Het verhalende zelf*. Artikel. 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *De geboorte van de tragedie*. 1886. vert: Hans Driessen. Amsterdam: de Arbeiderspers, 2006.
- Pourveur, Paul. *Een consistent verhaal*. In: van Den Dries, de Belder en Tachalet (red). *Verspeelde werkelijkheid*. Leuven, 2002.
- Reve, Gerard. *Zelf Schrijver Worden*. 1986. 2^e ed. In: *Verzameld werk 4*. Amsterdam: L.J. Veen, 2006.
- Schippers, Wim T. *Wuivend graan*. 2007.
- Vlaskoek, Guido. *De neergang van de journalistiek*. Interview. In: *NRC Next*, 2008.
- Zegers, Mart-Jan. *Theatermaken. Pragmatische theorieën*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2008.
- Zwagerman, Joost (red.) *De ontdekking van de literatuur. The Paris review interviews*. Vert. Dirk-Jan Arendsman, e.a. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.