

De weg is deel van de bestemming

Over kunst, publiek en kritiek

1. In zijn tekst *Nog tien preliminaire stellingen*, opgenomen in de bloemlezing *Het vel van Cambyses*, schrijft Herman Teirlinck, in een passage waarin hij de bloei-perioden van het Griekse en het Middel-eeuwse theater met de actuele stand van zaken vergelijkt: 'in de primitieve stand is er eerst een publiek, en achteraf een spel; in de geëvolueerde stand is er eerst een spel en daarna (zo mogelijk) een publiek. De broosheid van deze positie (die volkomen de hedendaagse is) (...) springt in het oog.'

Ook al wordt deze waarheid vandaag nog voortdurend ontvlucht, we kunnen er niet omheen: de motor voor een actueel theatergebeuren, het motief om vandaag in een theater een publiek en een groep kunstenaars samen te brengen, gaat ontegensprekelijk van die kunstenaars uit.

Dit paradigma op zijn kop zetten en het publiek vooropstellen als bepalende partij, leidt binnen het huidige maatschappelijke bestel onvermijdelijk tot commerciële verhoudingen. Verhoudingen die de kunst doden.

'De broosheid van deze positie' vraagt om een kritiek die van kunst houdt, die kunst verdedigt, die haar helpt een publiek te vinden en die daarom haar nieuwe paradigma's keer op keer naar dat publiek toe verheldert en verklaart.

2. Kunst werd vroeger beschouwd als imitatie van de werkelijkheid. In het theater betekende dit voor de acteur mimesis, doen alsof; voor de toeschouwer betekende dit inleving, geloven in dit doen alsof. In een maatschappelijke con-

text waarin de werkelijkheid zelf gemediatiseerd en gefictionaliseerd wordt, kan het theater niet blijven doen alsof: het vraagt integendeel om meer werkelijkheid, meer materialiteit op de scène, om het hier en nu in zijn volle waarde. 'De tekst', zegt Teirlinck, 'wordt op de tong van de speler geboren.' Theater, schrijft Stefan Hertmans, is 'iets wat we alleen kunnen begrijpen door erbij te zijn'. Theater is dus per definitie fragiel, onaf, altijd 'de eerste keer'.

Ook dit paradigma vraagt erom voortdurend naar het publiek toe verhelderd en verklaard te worden. Verklaaren, verhelderen, reflecteren op, niet interpreteren. Interpretatie is een werk voorbehouden aan de toeschouwer.

3. Het eerste paradigma - de broosheid van een spel dat een publiek zoekt - houdt in dat de intenties van de kunstenaar de stuwende kracht zijn in het tot stand komen van een voorstelling. Voor de kritiek betekent dit dat de normen van beoordeling enkel kunnen voortvloeien uit het bekeken werk zelf, zoals ook dat werk voortvloeit uit de materialen, werkwijzen, denkpatronen die de kunstenaar gehanteerd heeft en uit de maatschappelijke context waarin het werk ontstaat. Die intenties zitten uiteraard verscholen in de voorstellingen, maar ook in de verklaringen (interviews, teksten...) daarbuiten; het discours rond kunst maakt vandaag meer dan ooit deel uit van de werking van kunst.

Twee (verschillende) voorbeelden.

Eén van de mooiste teksten die ik in

mijn lectuur ben tegengekomen, is Tone Brulin's *Naiëf theater*, waarmee het tweede luik over theater in *Het Vel van Cambyses* begint. Hij stelt daarin het 'valse vakmanschap' tegenover de 'onbeschaamde onbekwaamheid' en beschrijft een 'voorstelling' van een Eskimotheater als een actie die voor deelnemers en kijkers 'daar en op dat moment alles voor hen betekent'. De essentie van het theater? Door het lezen van deze tekst werd voor mij alles in één slag glashelder: het hele oeuvre van Brulin, alles wat hij gedaan en geprobeerd heeft, het waarom daarvan, de passie daarachter.

Over de intenties en bedoelingen van De Vere, de tijdelijke toneelspelersvereniging vorig seizoen gevormd door Maatschappij Discordia, Stan en Dito Dito, werd vooraf door henzelf uitvoerig bericht. De kritiek echter heeft toen deze intenties niet opgepakt en geconfronteerd met het getoonde: zij bleef naar die avonden kijken als naar 'gewone voorstellingen' en ze ook beoordelen met 'gewone' normen. Men ging voorbij aan waar het eigenlijk om ging, aan het belang van het gebeuren, nl. het uittesten van een nieuwe productie-wijze van theatermaken. Hetzelfde geschiedde met *1834*, 'een aanfluiting', schreef men, 'een beschaamd eerbetoon', 'breng uw tomaten mee'. *1834* was geen voorstelling maar het tonen van een schouwburg en zijn geschiedenis. 'Zoals', zo schreef Jan Joris Lamers in het Theaterschrift *The Written Space*, 'zoals in de zomer in Italië, amateurvoorstellingen op een marktplein: vanop grote afstand zie je wat er gebeurt, je kan urenlang staan kijken zonder er iets van te verstaan.' Het genot van het kijken naar de materie van het hout en de doeken, naar de kwaliteit van het licht, naar de ruimte en de muziek en de teksten en de mensen. Gewoon kijken zonder dat het oog 'onderhouden moet worden': dat lijkt vandaag onmogelijk te zijn, zoals in dat verhaal van Kurt Schwitters waar een man op straat staat, gewoon staat en niets doet en alleen daardoor de hysterische agressie van de voorbijgangers opwekt.

4. Waarom willen wij altijd alleen maar terugzien wat we al gezien hebben? 'Werkelijkheden', schreef Rilke, 'zijn langzaam en onbeschrijflijk uitvoerig'. Ze zijn langzaam, maar ze veranderen en het vraagt om een aandachtig, nauwkeurig en voortdurend werk om hun kleine verglijdingen op te merken en te beschrijven,