

Is het toeval dat Guy Cassiers en Raimund Hoghe in hun werk bezig zijn met de herinnering?

Dat Alain Platel en Christoph Marthaler in deze melancholische tijden kronieken maken?

Zijn verhalen beperkt houdbaar? Wat kunnen benjisspringers leren van Roland Barthes?

Geert Opsomer duikt met filosofen en historici in de geschiedenis van het theater.

Is de homo ludens uitgespeeld?

De ganzenmars of de onmogelijke terugkeer naar de moeder

Nietzsche kon nog schrijven dat de komedie van het bestaan zichzelf nog niet bewust geworden was, en dat we nog steeds leven in de tijd van de tragedie waar moraal, rede en religie de plak zwaaien. Voor hem stond de kunst van het overleven nog in het teken van de vrolijke wetenschap, de boosaardige komedie van het bestaan die ongenadig inbeukt op redelijke grenspalen, allerhande piëteiten, dogma's en regels, de overgeleverde geschiedenis, enz. Scheppen en lachen om te vernietigen was het devies. Homo volans, homo ludens en homo violans in één, men vindt overal sporen van het geweld en het op het spel zetten van de cultuur, de geschiedenis, God, etc. bij populaire figuren als Georges Bataille, Heiner Müller (die de *Hamletmachine* schrijft om Hamlet te vernietigen) en nog zo vele anderen.

Toch is de bewustwording van de komedie van het bestaan intussen zo erg toegenomen, dat relativisme en ironie de best mogelijke artistieke en filosofische houdingen lijken te worden. Hoeveel kennis kan men verdragen zonder vernietigd te worden? De creativiteit die in de avant-garde nog het vermogen leek om zelf nieuwe voorwaarden te scheppen, is langzamerhand een onvermogen gebleken: de creativiteit kan de vervreemding en de onzekerheid niet oplossen. Na het involgen van zijn verlangens en zijn wil, na een ongebreidelde ontgrenzing en bevrijding, ontdekt de mens dat hij 'zichzelf vreemd' is. Die tragische vreemdheid van de postmoderne situatie heeft de westerse cultuurwezens tot wezen gemaakt, kinderen zonder ouders, instabiele narcistische persoonlijkheden.

Het mag dan ook geen verwondering wek-

ken dat de kunstwereld wel af en toe lijkt op een nest ganzen of eenden die net als in de proeven van Lorenz het eerst bewegende voorwerp of wezen achternalopen met de instinctieve zekerheid dat dit hun moeder is. De Amerikaanse filosoof Daniel Dennett merkt in dat verband op dat het 'inprentingsproces' bij deze dieren is misgelopen. Ze kunnen zich niet hechten aan hun echte moeder omdat ze kort na de geboorte de imprint van die moeder via geuren, zichtbare en hoorbare signalen hebben gemist. Ze hebben m.a.w. geen 'her-innering' en dus ook geen geheugen dat hen de juiste beslissing moet laten nemen. Zonder die herinnering is de terugkeer naar de moeder onmogelijk, en wordt de 'natuur' om de haverklap om de tuin geleid. Zonder die herinnering aan moeders, vaders, geschiedenis, etc. kan de hedendaagse mens zijn lot niet in handen nemen, en blijft hij in de onmenselijkheid of de infantiliteit steken.

'De ET's zijn steeds talrijker.

Wij zijn allemaal ET.'

Het citaat komt uit *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993) van de Franse filosofe Julia Kristeva. Het wordt aangehaald door Kees Vuyk in zijn recent cultuurfilosofisch werk *De treurnis blijft. Essays over melancholie en verbeelding*. Met Kristeva ziet hij de psychose als de ziekte van deze tijd. Zij beschrijven alle twee de he-

dendaagse mens als een Narcissus, die op drift is geraakt in een stroom van gemediatiseerde beelden of simulacra (men leze er de laatste *Et-cetera* op na!). Dit 'verwarde kind' is verdwaald in het universum, het is beroofd van zijn plaats, zijn substantie, zijn eigenheid, het weet niet meer wat 'waar' en 'waardevol' is. Op deze onstabiele grond ontwikkelt zich de uitgangspositie van de contemporaine mens: hij is melancholisch en kan niet meer beslissen of hij vreemdeling wil zijn, worden of blijven. Het is zijn conditie geworden, hij is niet meer van deze wereld.

Voor dit 'zelf-verloren' wezen dat zich 'vreemd voelt' en zich volgens anderen ook 'vreemd' gedraagt, ziet Vuyk niet erg veel uitwegen. Eén: hij kan het gemis onderdrukken, het negeren door zich een krachtig zelf toe te schreeuwen, door grenzen te bepalen, door het Andere uit te sluiten. Hierbij volgt hij de logica van de repressie: van het verbieden en verboden worden, de psychologica van de neurose of de ontkenning. Twee: hij loochent het gemis en vervangt het door een vlucht in een grenzeloos en tomeloos bestaan. Het resultaat is psychose, borderline, depressie. Drie: hij kan proberen om een vertaling te vinden voor zijn primaire gevoelens in een symbolisch systeem; Vuyk noemt deze derde weg die van de verinnerlijking. Die innerlijkheid is ook de plaats 'waar de redelijkheid van de orde' wordt gerealiseerd, omdat de orde er imaginaire trekken krijgt. Nadat de westerse cultuur de autoritaire orde (God, vader, geschiedenis, etc.) jarenlang probeerde uit te sluiten om de verbeelding aan de macht te brengen, is nu wellicht een proces aan de gang dat die autoriteiten opnieuw opneemt, maar dan in hun vervallen vorm en in

de imaginaire orde. Dansen op de vuilnisbelt van de geschiedenis.

Samen met zoveel andere 'melancholische' denkers uit deze tijd stellen Kristeva en Vuyk hun hoop op de kunst en de geschiedenis om het innerlijke te herstellen: de kunst omdat ze een oefening, een essay in de verbeelding is; de geschiedenis omdat ze net als vroeger (God, cultuur, taal, vader) iets buiten ons aangeeft, waar we toch deel van uitmaken en waarvan we afscheid moeten nemen door het te verinnerlijken, door het te laten voortleven in onze verbeelding, in onze herinnering.

ET's die kronieken schrijven: 'first quality memories for an affordable price'

In de podiumkunsten zien we op dit ogenblik verschillende pogingen om in het reïne te komen met het verleden, de geschiedenis, de herinnering. Misschien kunnen we daarin pogingen zien om de persoonlijke en/of collectieve geschiedenis te verinnerlijken en te laten voortleven in de verbeelding. Het is geen toeval dat quasi op hetzelfde ogenblik verschillende theatermakers als Guy Cassiers (de vaderfiguur in *Hersenschimmen*) en Raimund Hoghe (de moederfiguur uit zijn solo's, de herinnering aan de kampen, de culturele iconen) hun geschiedenis 'her-inneren' en gedenken. Deze herinneringen staan terzelfdertijd in het teken van de melancholie om wat onomkeerbaar voorbij is, maar ook in het teken van de hoop dat wat vergeten was, kan uitgespeeld worden tegen wat nu voorhanden is. Tevens is er de premoderne context van de alchimie, magie of onmiddellijkheid die inhoudt dat men dit verleden in een ritueel nieuw leven kan inblazen (Hoghe's theatrale rituelen).

Minder uit op een herstel van de banden met de goddelijke tijd en meer geneigd om eigentijdse kronieken te schrijven vanuit disparate materialen, beeldenreeksen, vertellingen, zijn theatergroepen als Forced Entertainment. In een voorstelling als *Confessions from behind a table. A decade of forced entertainment* herschrijven of recyclen ze hun eigen voorstellingen als 'herinneringen' die in een onlosmakelijk verband staan met de geschiedenis van het Verenigd Koninkrijk. Hun kroniek combineert een topografische en een chronografische praktijk: 'they drew a map of the country and marked on it the events of the last ten years (...) part autobiography, part archive, part historical meditation and part theoretical speculation - a look back on ten years of the company's work and on ten years of change in the British urban culture from which it has sprung.' Ook in Vlaanderen wordt er duchtig op los gesampled aan de hand van historisch en actueel docu-

mentatiemateriaal, door o.a. Arne Sierens, Alain Platel, Johan Dehollander, Frank Verduyssen en Willy Thomas.

Is het u trouwens niet opgevallen dat er net als in andere 'melancholische tijden' (cf. de 'chronicle plays' uit de late middeleeuwen, Shakespeares 'history plays') weer 'kronieken' worden gemaakt en opgevoerd? En dan wil ik het niet enkel hebben over de koningsdrama's die op stapel staan bij de Blauwe Maandag Cie, maar ook en vooral over de manieren waarop theatermakers als Christoph Marthaler, Arne Sierens, Alain Platel, Peter De Graef, Bob De Moor, Johan Dehollander, Forced Entertainment, Dito'Dito, Stan, e.a. op uiteenlopende manieren pogingen ondernemen om opnieuw kronieken van deze tijd te schrijven. Hun dramaturgie is niet ontsluitend zoals de kritische journalistiek, het is geen dramaturgie van de winst zoals in het documentaire theater van de jaren '70; maar het is ook meer dan een dramaturgie van het verlies, dan een 'ironie der ironieën'. Zij expliciteren niet veel en leggen weinig bloot, maar ze tonen veel en vertellen er op los. 'Ich habe nichts zu sagen, nur zu zeigen'. Vertellen als een poging om de geschiedenis te verinnerlijken of te 'her-inneren'? Het zijn niet de figuren van de cynicus of van de melancholicus Hamlet, maar de figuren van de demonstrerende spelers ('the brief chronicles of time') en van de vertellers (Horatio) die het verleden live recyclen in het heden.

Het valt mij in dit verband op dat de live performance vandaag één van de uitverkoren plaatsen wordt van waaruit wordt verteld, herinnerd, herdacht, gechroniqueerd, enz. Hoe kan deze 'authentieke' (in de hierboven aangehaalde betekenis) functie van het theater gerijmd worden met de vaststelling van de oprukkende mediatisering in de podiumkunsten, en met Baudrillards conclusie van een illusieve wereld van maskers, spiegeleffecten en simulacra, waardoor niets nog reëel, waardevol, zinvol, live of waar kan genoemd worden dat geen effect is van de mediatisering en fictionalisering. Moeten we dit zien als een poging om de live performance toch uit te spelen tegen televisie of soap waaraan elke herinnering doorgaans wordt ontzegd? Kan de live performance vandaag nog gezien worden als iets revolutionairs, als een kritische massa, als een weerstand tegen de oprukkende massamedia, als een messianistische mogelijkheid tot verinnerlijking en tot herbeleving en herschrijving van de geschiedenis? Is de mythe van de live performance een noodzakelijk onderdeel van een melancholisch-tragisch ritueel dat ons telkens opnieuw confronteert met onze inauthenticiteit, vervreemding en mediatisering, gekoppeld aan de Nietzscheaanse lach en de vrolijke wijsheid

die het behoud van de soort moeten garanderen? Of een poging om zoals Michel Foucault, in het volle besef dat je ficties maakt, onze moderniteit op een zodanige manier te ervaren dat we er veranderd uit te voorschijn komen (Foucault over het historische werk)?

Baudrillard/Benjamin

Nu de mediatisering van theater, dans en performance de dominante strekking is geworden, wordt het live aspect zelf meer en meer een effect van de oprukkende mediatisering. We kunnen ons op dat vlak bij wijze van boutade een op en neer golvende massa mensen voorstellen tijdens een rockconcert, allemaal de walkman of koptelefoon op het hoofd, ijverig draaiend aan de juiste knop om het livegehalte van de performance bij te sturen. In dit proces van mediatisering is het vooral om de roes van de beelden te doen, om de kick van het live-effect, niet om de productie van live performance. Het is op dit ogenblik aantrekkelijk en provocerend om de stelling van Jean Baudrillard (cf. vorige *Etcetera*) over te nemen en het einde van het theater of de performance aan te kondigen op het ogenblik dat alles theater of mediacircus geworden is. Hierin vindt men een echo van de bekende uitspraak van Nietzsche: dat we 'met de ware wereld ook de schijnbare hebben afgeschaffd'.

Een ander eindigheidsgevoel overheerst in de stelling van de Amerikaanse theateronderzoeker Philip Auslander die het einde van de live performance aankondigt op het ogenblik dat alles gemediatiseerd is, 'live is fictie'. Toch moeten we niet in de retorische val trappen die precies door de dominante mediatisering wordt uitgezet; het is niet omdat het theater, de innerlijke ervaring, het live-aspect gemarginaliseerd geraken dat ze ook helemaal verdwenen zijn uit de onderhandeling of uit de strijd. Evenmin moeten we met Auslander in een ontologische en/of apocalyptische discussie over live/media terecht komen. Het apocalyps- of catastrofedenken van deze tijd staat en valt met het uitroepen van de overwinning, terwijl de strijd nog voortwoedt.

De filosoof Stanley Cavell stelt: 'there is life out there'. Op dit vlak is er voor de live performance nog een rol weggelegd, namelijk als het terrein waarop nog genegotieerd kan worden over live/fake, over authenticiteit/ironie, over direct/indirect, over presentie/afwezigheid, over binnen/buiten, over territorialisering/deterritorialisering, over cynisme/kynisme/pessimisme/optimisme/tragiek, enz. Wellicht zijn we dan wel het resultaat van een verzameling illusies, van een verbeelding die geen oorspronkelijke kracht is, maar juist de herinnering aan het andere, aan het reële, aan een buitenwe-



reld, toen we ons nog niet met die eindigheid konden verzoenen, iets dat geweest is (de geschiedenis?), dat ons niet langer bepaalt, maakt de ervaring 'levendig'. Niets belet ons om dit andere, die levende substantie die nog steeds bestaat als mogelijkheid op te nemen in onze verbeelding, ze daar van haar dwingend karakter te ontdoen en naast andere mogelijkheden te plaatsen. Het gaat er niet om of de live performance nog 'live' is of niet, maar of ze nog steeds probeert het leven 'out there' te verinnerlijken, of het hier en nu aanwezig te stellen door middel van negotiatie in plaats van negatie of verloochening.

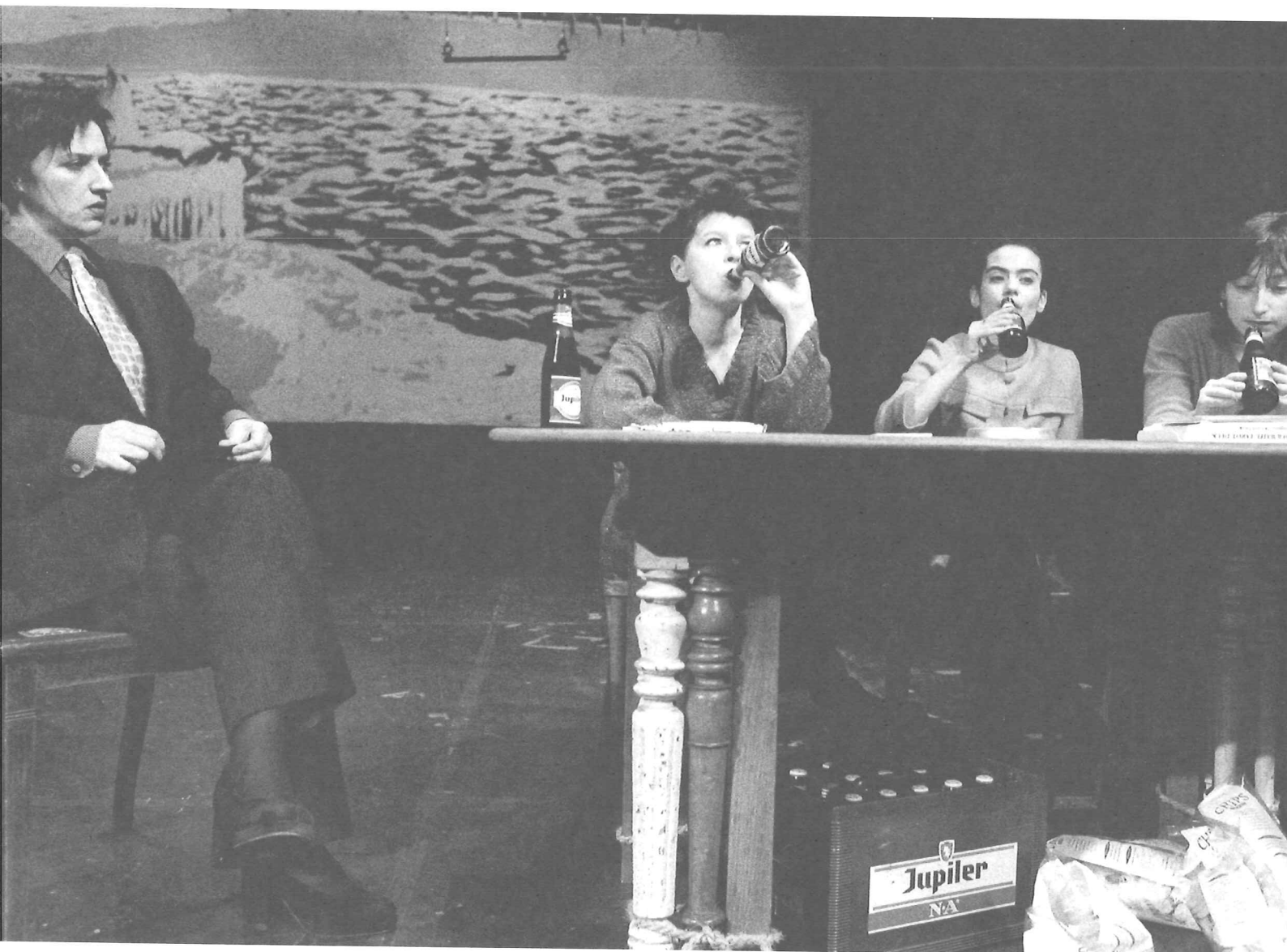
Terug naar Baudrillard. Het valt op dat deze zich herhaaldelijk expliciet baseert op de stellingen van de Duitse filosoof Walter Benjamin over de koopwarenlogica en de reproduceer-

baarheid van kunst. Het valt eveneens op dat hij hierbij vergeet hoe belangrijk voor Benjamin zelfs binnen een koopwarenwereld of een mediacircus de revolutionaire kans en/of de 'messiaanse' kracht blijft. In tegenstelling tot Baudrillard beklemtoont Benjamin in zijn *Passagen-werk* de historiciteit, de herinnering, de rol van de chroniqueur-collectionneur, en gelooft hij dat het verleden de hedendaagse mens kan laten ontwaken uit een collectieve droom. Herinneren en ontwaken. De animator van dit proces is de verzamelaar: 'Het verzamelen is een praktische vorm van herinneren, en het is de meest overtuigende van de profane tekens die wijzen op de inwerking van het "verleden" (van het "onderhuidse").' Het universum van Baudrillard staat in het teken van de dood; als alles zonder waarheid, echtheid en waarde is, dan kan alles geruild, ver-

vangen worden. Benjamin beklemtoont in dit fenomeen het 'levenwekkende', het messiaanse dat afleesbaar wordt uit 'onwillekeurige herinneringen'; vaak is dit materiaal dat hij verzamelt dat niemand nog kan gebruiken: 'die Lumpen, den Abfall'. Alleen hierdoor al is hij een model van de chroniqueur die vandaag al recyclerend de geschiedenis probeert te herschrijven.

Leven in en uit de dood, dood in leven; Benjamin verschijnt als de alchimist die uit afval tot leven wekt, die mensen wekt uit een collectieve droom... Wie deze onderhandeling over leven en dood transposeert naar de podiumkunsten, komt tot een interessante invulling voor live performances vandaag. Het lijkt alsof de vertellers, de chroniqueurs, bricoleurs en verzamelaars die overal in ons theater opduiken, betrokken zijn in dit proces van negotiatie tussen live art en media, tussen his-

De hongerkunstenaar - Dito'Dito / Hans Roels



toriciteit en heden, tussen leven en dood.

Uit het voorgaande zou men het beeld van een emancipatoire geschiedenis en een dito theater kunnen overhouden. Voor Benjamin is de revolutie niet het einddoel van de vooruitgang, maar het proces (ervaring, schok, beeld) waardoor de tijd van de vooruitgang onderbroken wordt. De redding of de hoopvolle utopie is op dit post-postmoderne moment ver af maar het (mythische) feest dat de ervaring of openbaring van een 'revolutionaire kans' beleefbaar maakt, is dat niet. De 'splinters messianisme' die zijn binnengedrongen in Benjamins tijdsbesef nemen evenmin als bij Nietzsche het tragische gevoel weg: de treurnis die het kost om iets tot leven te wekken is groot. Benjamins nihilisme komt tot uiting in de complete ruïne, het is de laatste gok, de laatste kans op redding, de alchemistendroom: het sprankeltje goud uit lood. Het geloof in elke illusie een splinter waarheid te ontdekken, een ervaring die doet ontwaken.

Homo ludens

Kan men in het voorgaande nog ondubbelzinnig achter Benjamins utopisme gaan staan? Nee, wellicht?! We leven in een spektakelmaatschappij, waar de cultuur een oneindige proliferatie van schijn gestalten produceert. Noch de onmiddellijke ervaring of de authentieke waarheid, noch de schijn van de mediativering bieden een houvast: het spektakel maar ook de neomarxistische kritiek van het spektakel zijn simulacra geworden. In dit geval zou volgens Lieven de Cauter in zijn *Archeologie van de kick* de 'beperkte houdbaarheid van de verhalen' gaan spelen: verhalen die tegen andere verhalen uitgespeeld worden, ficties die andere ficties ontzenuwen of, in de woorden van Bataille, 'op het spel zetten'.

Hier komen we op het terrein van de speler die afweegt welke verhalen op welk moment tegen welke dienen uitgespeeld te worden om een beperkt houdbare ervaring of een kans op redding te evoceren. Het is ook die ervaring waar het o.i. Foucault om te doen was (cf. supra): de beperkt houdbare antimythe, het teengeheugen dat onze houding herdefinieert.

De aard van die ervaring is duurzamer dan de korte avontuurlijke kick die de benjaminspringer meemaakt wanneer hij zich als een projectiel door de lucht beweegt. Zijn vlucht in de ruimte is een poging om het echte leven aan te raken via een authentieke ervaring, maar hij komt via de elastiek terug in de gemediatiseerd-technische spektakelwereld waar de camera's ongenadig op hem wachten. Hoeveel duurzamer is niet de ervaring van historiografen, mythologen of chroniqueurs als Foucault, Roland Barthes e.a. die vanuit hun vogelpers-

spectief de chaos onder de orde beschrijven, onrecupereerbare en waarsprekende mythes tegen de oude uitspelen voor de duur van een performance. Uiteindelijk komen ze evenzeer via de elastiek terug in de markt- en mediagestuurde virtuele werkelijkheid die wij als de onze beleven.

Het ziet er dus naar uit dat de rol van de speler, de 'homo ludens' van Huizinga, geenszins is uitgespeeld. Hij blijft spelen, op het spel zetten, 'het spel op het spel zetten' tegen de dominante aanwezigheid van de mediatieke, technologische en economische mens in. Zijn spel is niet alleen frivol, zoals Lieven de Cauter het zo aardig beschrijft in zijn *Archeologie van de kick*, maar het tijdelijk uitstapje uit de normaliteit slaat zelf om in ernstig handelen. Het spel heeft een gewelddadige rest die op eens in alle ernst de verhoudingen grondig kan verstoren, om uiteindelijk weer in het spel opgenomen te worden. Het vaak zinloze, redeloze handelen van de spelende mens opent volgens de Franse filosoof Bataille een ander perspectief, een grens van het weten. In dit verband is het cruciaal stil te staan bij de zo vitale en schaamteloze kynische traditie die van Diogenes en de hondse filosofen, via Montaigne, Nietzsches vrolijke wetenschap, Michael Bakhtines grotesk-carnavaleske kritiek of Peter Sloterdijks vrijpostigheid een irrationele tegenspeler is geweest voor de rationalistische, later 'cynische' dominanten in de westerse verbeelding. Is het binnen de crisis van de interne vitaliteit en creativiteit die we nu ongetwijfeld beleven, denkbaar een vervolg te schrijven op Sloterdijks *Kritiek van de cynische rede*, waarbij de kynische speler verschijnt als een premoderne of post-postmoderne bron van revitalisering? Frivole, melancholische, kynische en gewelddadige spelers kunnen op de grens van de ervaring wellicht onvermoede samenhangen ontdekken, oude en nieuwe verbindingen. Nu de hele tempel van het moderne en van het vooruitgangdenken aan het instorten is, nu ook de kritische tegenverhalen in het gedrang komen en het postmoderne ook al eens als dogma opduikt, is de speler wellicht de diabolische gids die zich 'er doorheen slaat' (dia-bolos), zoals De Cauter etymologisch formuleert. Frivole, kynische, melancholische en destructieve spelers of chroniqueurs dreigen bepalende figuren te worden voor de eigentijdse performance als geschiedenis, als performance, als...

Performance als figuur van de geschiedschrijving

De algemeen verspreide postmoderne overtuiging dat de representaties van een zgn. 'feit' bepalend zijn voor wat dat 'feit' is, brengen de officiële geschiedschrijving in verwarring. De-

ze heeft immers het postpositivisme opgewaardeerd van ideologische tot wetenschappelijke praktijk, en heeft zich daardoor tot doel gesteld historische feiten te produceren 'zoals die werkelijk gebeurd zijn'. De meeste historici negeren de 'postmoderne mode' en hopen dat de laag overwaait. Andere prominente (kunst)historici zoals Hayden White, Gombrich, Danto, Ankersmit baseren hun (kunst)geschiedenistheorie net op deze verontrustende gedachte. In hun geval wordt de presentatie van het historische materiaal een vorm van acteren of performance en kan ook de historicus in de leer gaan bij de theatergeschiedenis.

In *De macht van representatie* verwijst de Nederlander Ankersmit o.m. naar de theorieën van Diderot en Rousseau over theater, acteren en representatie.

Rousseau was bang dat men in de (toeneel)representatie zou vergeten wie men werkelijk is, en dat de acteur zich zou verliezen in de rollen die hij speelt. Dat dat in die tijd geen academisch of verzochte problematiek was, toont Ankersmit vervolgens aan door te verwijzen naar de sterke impact van theatraliteit op het 18de eeuwse publieke leven. De achttiende-eeuwer zag het publieke leven als het spelen van een aantal sociale rollen en zag iemand goed functioneren in de mate dat hij die rollen met overtuiging speelde. Het 'diepe', 'authentieke zelf' dat achter die maskers en rollen schuilgaat is een uitvinding van de romantiek en dus uiteraard een zorgenkind van Rousseau. Deze laatste zag in het toneelspel de bederver van het eigenlijke zelf, dat zegt wat het denkt en voelt; de toneelspeler bewerkt een scheiding tussen zijn oorspronkelijke zelf en de rol die hij speelt. Tot grote schrik van Rousseau kreeg op die manier de representatie, het simulacrum een overwicht op de persoonlijkheid van de speler zelf. De gelijkenis met de postmoderne stelling dat er geen onveranderlijke essentie is van de 'feiten', dat ze altijd het gevolg zijn van hun representaties, of met de historicistische these dat het wezen van de 'feiten' wel eens zou kunnen liggen in de verschillende manieren waarop ze zich gemanifesteerd hebben, is groot. Rousseau koppelt hieraan een moreel standpunt dat Plato reflecteert en het proces van inauthenticiteit aanklaagt: hij vindt dat acteurs en kunstenaars beter eerst als natuurkundigen de objecten en feiten die ze afbeelden zouden moeten bestuderen, voor ze die ook afbeelden. Als men echter het realiteitsverlies toelaat, dan bevindt men zich opeens in de situatie van de postmoderne mens waar het onderscheid tussen 'authentieke' mensen, spelers of 'replicanten' en historische figuren gedeeltelijk verdwijnt. Le Roy Ladurie heeft, ondanks dit realiteitsverlies, weinig schrik om



Bertold Brecht / Konrad Ressler

zich af te vragen hoe het aanvoelt om een inwoner te zijn van het veertiende-eeuwse Montaignou.

Helemaal in de lijn van Rousseaus zoektocht naar de identiteit van representatie en gerepresenteerde ligt volgens Ankersmit de eis van de voor historici belangrijke Collingwood, die historici vraagt zich zo in te leven in de rol van de personages en historische gebeurtenissen dat er een daadwerkelijke 're-enactment' plaatsvindt. De beste vertolker van de rol van Othello weet 'op het toneel een vuur van brandende jaloezie in zijn binnenste (...) te ontsteken en dan die hevige emotie ook in zijn gedrag op het toneel tot uitdrukking (...) te brengen.' Stanislawski had dit niet beter kunnen verwoorden en al evenmin Rémond de Saint-Albine, een even belangrijk theatertheoreticus en een beroemde tijdgenoot van Diderot en Rousseau.

Ankersmit voelt zelf meer voor de visie van Diderot die het gerepresenteerde en de manier van representeren loskoppelt. Voor hem is onnatuurlijkheid een absolute voorwaarde voor een overtuigende representatie door de acteur; m.a.w. de toneelspeler kan zijn alledaagse gedragingen niet zomaar omzetten in toneelspel zonder ongeloofwaardig te worden. De authenticiteit van het alledaagse gedrag en de natuurlijkheid of geloofwaardigheid van het spel volgen een andere logica.

Voor Diderot is dat realiteitsverlies helemaal niet aan de orde omdat de representatie en het gerepresenteerde twee autonome grootheden zijn. Deze houding maakt het voorlopig althans mogelijk meer aandacht te besteden aan de voorwaarden voor goede represen-

taties, dan aan het realiteitsgehalte t.o.v. het gerepresenteerde.

Toegepast op de geschiedschrijving betekent dit dat de historische representatie altijd autonoom is t.o.v. het verleden. Ankersmit kiest resoluut voor Diderot en wijst erop dat er geen navelstreng is die het gerepresenteerde en de representatie verbindt. Meer nog, de aangekondigde infectie van het gerepresenteerde door de representatie kan volgens Ankersmit het best vermeden worden door helemaal in de lijn van Diderot (en Aristoteles) en tegen Rousseau (en Plato) de autonomie van de representatie te beklemtonen. Daarom ziet hij het historiografische proces niet als een rationele wetenschap, maar als een proces van narrativisering (vertellen) of als een proces van verbeelding (tonen). Ankersmit bepleit in de geschiedschrijving eveneens een terugkeer naar het aristotelische model van de ervaring die niet gestructureerd is door taal, theorie of narrativiteit; hij heeft het over de prereflectieve, ongearticuleerde achtergrond die ontsnapt aan de categorisering: een premoderne verbeelding als het ware. Het is een weg die naar ons gevoel vroeg of laat moet aansluiten bij premoderne theorieën van de retoriek en de ostensie.

Ankersmits aansporing om de rationele en de positivistische geschiedschrijving te vergeten zet hem op één lijn met geschiedfilosofen of filosofische historici als Nietzsche, Foucault, Benjamin. Bij Benjamin is er een parallel te trekken tussen de figuur van de 'flaneur' of de 'verzamelaar' en die van de performer-speler. Benjamins chroniqueur is eveneens een speler, maar dan eerder een epische speler in de trant van Brecht. Net zoals Brecht wil hij een historicus die het constructieve moment van de geschiedenis demonstreert, weigert hij de helden van de geschiedenis te bewieroken, naamloze, de puin van een samenleving en hanteert hij een historisch-materialistische geschiedenisopvatting tegen het universalisme in. Zijn stelling dat het dialectische beeld 'het continuüm van de geschiedenis opblaast' of dat geschiedenis de 'onderbreking' dient, eerder dan de vooruitgang, zou men in verband kunnen brengen met Brechts theorie van de gestus in het acteren, enz. Eigentijdser dan Brecht is de tragimelancholie van Benjamin, zijn visie op de strijd tussen de loomheid van het hart (acedia) en het oplichtende dialectische beeld. Benjamin is ook actueel omdat hij een minder groot modernist is dan Brecht, omdat zijn spelers niet enkel de vervreemdingseffecten hanteren, maar ook zelf in de anonimiteit en vervreemding niet tot handelen komen.

Op dit ogenblik is er nood aan een nieuwe archeologie of genealogie van de 'homo lu-

dens', die het mogelijk maakt om voorbij Diderot, Brecht en Stanislawski aan te sluiten bij spelfuncties en reflectie over spelen in onze complexe postmoderne situatie. Meer dan ooit is de historiograaf net als de 'homo ludens' van die eminente historicus Huizinga betrokken bij de revitalisering van het culturele geheugen, is hij gewelddadig als de speler die-op-het-spel-zet (Bataille), is hij in een gevecht gewikkeld om via zijn engagement uitzicht op het Andere (buitenwereld) te behouden, levert hij een gevecht om de authenticiteit, enz. Deze archeologie van de speler en chroniqueur moet dringend geschreven worden.

Geschiedschrijving van het theater, theater als geschiedschrijving

Net op dit ogenblik verschijnen er een hele reeks werken die de geschiedenis van de podiumkunsten onder woorden proberen te brengen. Hebben die enige affiniteit met de hierboven geschetste ontwikkeling?

Het nieuwe standaardwerk *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, onder hoofdredactie van Rob L. Erenstein, presenteert zich in ieder geval als een geschiedschrijving in de formele vorm van een kroniek. Dit betekent hier alleen dat de 120 artikels gerangschikt zijn rond een aantal jaartallen - momentopnamen -, en dat hun volgorde niet wordt bepaald door een of andere historiografische vraagstelling of invalshoek, evenmin door een narratieve structuur, maar door de chronologische opeenvolging der feiten. Door de uiterlijke vorm van een kroniek en door de heterogene aard van de bijdragen plaatst dit werk zich niet in een bepaalde wetenschappelijke historiografische traditie, maar eerder in de reeks van toegankelijk geschreven historische werken, die de verspreiding van de resultaten van het theaterhistoriografisch onderzoek beogen. De keuze om de theatergeschiedenis te herschrijven rond een aantal markante data of evenementen is m.i. niet meteen het resultaat van een wetenschapstheoretische benadering, maar eerder het gevolg van een cultuurspreidings- en leesstrategie. De opmerking die hoofdredacteur Erenstein maakt in het nieuwe Nederlandse tijdschrift *Theatermaker*, nl. dat deze geschiedenis van momentopnamen een keuze inhoudt voor een geschiedenis van de interrupties/revoluties, eerder dan van de continuïteit, gaat maar op voor een beperkt aantal artikels waarin grote caesuren in de evolutie van het theater besproken worden: b.v. Andri Hanou over het begin van de toneelkritiek (1762). Meestal fungeren de markante data als toevallige evenementen waar rond summier een culturele context wordt op-

gebouwd. De theatraliteit van de kermisshow, van de 'verstrooiing' en van het warenhuis (met exotica en special events inclusief) primeert enigszins op de theatraliteit van de interruptie die Benjamin zo hoog in het vaandel droeg. We krijgen accurate en informatieve analyses over het kopiëren van *Ordo Stellae*, over wedstrijden voor voetboogschutters, blijde intredes, zottenfeesten, duivelscènes, schooldrama, bouw van een schouwburg, prijzen, oprichting van toneelmusea en theaters, premières, enz. Eerder een théâtre de variétés dan een materialistisch-episch theater à la Benjamin/Brecht, een theater van het anonieme à la Braudel of een theater van de wantrouwe geschiedschrijving à la Foucault. Zelden worden mythes tegen mythes uitgespeeld, of staat het verhaal in het teken van de zelfreflectie: de overheersende ideologie is die van de traditionele historische geschiedschrijving, een relaas van de feiten: geen structurele, maar ook geen postmoderne geschiedschrijving dus! Door van het ene evenement een sprong te maken naar het andere, wordt de lezer geconfronteerd met het grillige verloop van de geschiedenis. Zeer belangrijk zijn ook de historische lijnen die ontstaan uit de opeenvolging van schitterend beeldmateriaal. Nergens verdwijnt de geschiedschrijving achter de anekdote, telkens wordt het evenement exemplarisch voor een bepaalde situatie of evolutie.

In een andere bijdrage (cf. *Spiegel der Letteren*) bespreken we binnenkort het hele werk meer gedetailleerd. Van onschatbaar belang zijn de bijdragen over het theater in de Nederlanden tot in de achttiende eeuw, de bijdragen van Erenstein (over *Ordo Stellae* en diverse andere), F. Van Oostrom (over Maerlant, episch drama en recht), B.A.M. Ramakers, J. Reynaert, M. Spies, W. Waterschoot (over de blijde intredes en intochten), K. Porteman (over jezuïetentoneel, de Muntshouwburg), H. Pleij (over duvelrieën, zottenfeest), w.m.h. Hummelen (over opvoeringspraktijken, schouwburgen en rederijkersspelen), B. Albach (over de eerste vrouwelijke acteur), R.J. Veltkamp, A. Hanou, H.H.J. De Leeuwe, enz. Ervaren en jonge schrijvers, historici, literatuurhistorici en theaterhistorici hebben op dit vlak erg goede bijdragen afgeleverd.

Eerder ontgoochelend is het beeld dat ontstaat van onze eigenste twintigste eeuw. Meteen na het lezen van de geselecteerde momentopnames zou men het verleden al opnieuw aan het woord willen laten. De verdringing is te groot. Sommige cruciale ontwikkelingen voor de podiumkunsten en bepalende figuren lijken nu al vergeten, terwijl ze nog steeds een grote rol spelen: het vaak aangehaalde voorbeeld van Jan Joris Lamers die gewoonweg vergeten

wordt (!), Gerardjan Rijnders die indirect via zijn vormgever Paul Gallis ter sprake komt, een absolute onderbelichting van de 'Vlaamse golf' (o.m. Blauwe Maandag Cie, Ivo Van Hove, Anne Teresa De Keersmaeker, enz.), niets over toneelcritici, reflectie of schrijvers in Vlaanderen, over de ontruiming van de Beurschouwburg, enz. Nog heel wat memorabele theatergebeurtenissen wachten op een passende herinnering. Andere fenomenen kregen vrij snel de rode loper van de memorial uitgerold: Teneeter, Cuyk-schouwburg, enz. Bestuderen wat vergeten is, wat onder- en overbelicht wordt, brengt ons bij de ideologie in actie, de opties van deze geschiedenis (vaak tegen wil en dank). Treffend blijft het overwicht van het grote en officiële theater in de verhalen, van de officiële openbare evenementen, enz. op de perifere veranderingen in de loop van de jaren '80.

Toch hebben we hier te maken met een onschatbare bijdrage tot de geschiedschrijving. Voor het eerst wordt hier een poging gedaan om de geschiedenis van deze eeuw in kaart te brengen vanuit een vrij belangeloos perspectief, nl. dat van de theater- of literatuurhistoricus. Hierdoor dient de geschiedschrijving niet meteen de belangen van één of andere praktijk. In de overigens geschiedenisgeile jaren '90 is het meestal wel anders geweest. Een mooi voorbeeld is een belangrijk historisch relaas als *Humus* (1993), de officieuze geschiedenis van het Kaaitheater, waar de Vlaamse geschiedenis van de podiumkunsten verschijnt met het Kaaitheater in het centrum. Een dergelijke geschiedenis concentreert en beweegt een niet onbelangrijk symbolisch kapitaal (het verleden) in het voordeel van een bepaalde artistieke praktijk. Helemaal legitiem vanuit een socio-artistiek standpunt, problematisch vanuit een historisch standpunt. De historicus moet m.i. toch in eerste instantie een vogelperspectief hanteren, en zich niet laten betrappen in een te duidelijke legitimerende praktijk.

In dit opzicht kunnen we de initiatieven van Erenstein, het Nederlands Theater Instituut (o.m. publicaties over Actie Tomaat), het Vlaams Theater Instituut (*Kritisch Theater Lexicon*), maar ook van de initiatiefnemers van het boek *Dans in Vlaanderen*, om opnieuw een stem te verlenen aan die historicus, alleen maar toejuichen. In een aantal gevallen is men echter zonder al te veel reflectie overgegaan van de rol van legitimerende dramaturg-historicus, via de criticus-historicus naar de rol van de eigentijdse historicus. Het gebrek aan methodologische bezinning, bepaling van invalshoek, houding t.o.v. de officiële geschiedschrijvingen laat zich duidelijk voelen, het gebrek aan

onderlegde publicisten eveneens. Dit euvel wordt niet opgelost door de veelstemmigheid, die in de meeste publicaties wordt gehanteerd als voorlopige oplossing in afwachting dat een nieuw gild van historici opstaat. Fundamenteel lijkt me dat de discussie rond deze publicaties wordt geopend.

In afwachting van een meer systematische en consequente geschiedschrijving van de podiumkunsten in deze eeuw, zijn we bijzonder tevreden dat er eindelijk professioneel werk wordt gemaakt van de constructie (en deconstructie hopelijk) van ons collectieve theatergeheugen.