



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-