

vert voor het geheel van de recente evoluties in de podiumkunsten.

We zetten een aantal van deze keuzen op een rij.

Op alle niveaus is Platel bezig met het 'opheffen van hokjes': je kan van *Bernadetje* moeilijk zeggen of het een theater-, een dans- of een circusvoorstelling is; het materiaal en de manier waarmee er omgesprongen werd, leverden een onvermijdelijk, noodzakelijk resultaat op: het is wat het is omdat het zo moest zijn; het wou niet vooraf aan wat dan ook beantwoorden. Hetzelfde geldt voor eerdere voorstellingen van Platel waarbij uitgangspunten van zeer diverse aard werden gehanteerd, zoals de foto's van Nick Waplington in *Moeder en Kind* of de muziek van Purcell in *La Tristeza Complice*.

Een zelfde opheffing van grenzen vinden we in Platels keuze voor de mensen met wie hij wil werken: getrainde acteurs en dansers naast ongetrainden, kinderen naast volwassenen, mensen van diverse culturele oorsprongen, uit alle lagen van de maatschappij; haast een 'doorsnede van onze wereld', waarbij de persoonlijkheid, de creativiteit en de energie van elk individu het enige keuzecriterium is. De evidente spanningen die uit deze werkkeuze voortvloeien worden 'toegelaten' in het werk zelf; ze worden er tot motor van acties en uiteindelijk tot confrontatiemomenten op de scène.

De keuze van het 'mensenmateriaal' heeft uiteraard consequenties voor de creatieve werkwijze die op geen enkel moment nog 'traditioneel' te noemen is; in het werkproces dat Platel - en dit reeds meerdere keren in een intense symbiose met auteur Arne Sierens - organiseert, heerst een grote interne democratie; het materiaal dat eenieder aanbrengt, van welke aard dan ook, wordt au sérieux genomen; improvisaties worden door Platel en Sierens uitgepuurd en van een structuur voorzien. Creëren lijkt voor Platel in de eerste plaats het stimuleren en organiseren van de tijdens het repetitieproces ontstane energie, waarbij hij zichzelf als individueel kunstenaar ten dienste

stelt van de mensen met wie hij werkt en het door hen gegenereerde materiaal.

De structuren waarin Platel tot nog toe koos te werken - cfr. o.a. het Speeltheater, Les Ballets C. de la B. en zeker ook Victoria - hebben als organisatie in se 'deze openheid voor de creativiteit van elkeen' geïncorporeerd: er worden voortdurend kansen gegeven aan jonge of niet geschoolde krachten. Het belang van de 'techniek' van de performer wordt daarom niet afgewezen of komt niet op de tweede plaats t.o.v. zijn persoonlijkheid; het gaat eerder om het erkennen van de diversiteit aan persoonlijkheden én van de diversiteit aan bestaande technieken; het gaat er met andere woorden om dat een breakdancer technisch even sterk en als theatrale persoonlijkheid even overtuigend kan zijn als een klassiek geschoold danser. Wellicht vanuit zijn achtergrond als orthopedagoog heeft Platel oog voor die grote verscheidenheid van menselijke lichamen en persoonlijkheden.

Het is logisch dat uit een dergelijk fundamenteel democratische ingesteldheid in het creatieproces een maatschappelijke betrokkenheid in de voorstellingen resulteert. Het gaat echter niet om de theoretische belijdenis van politiek correcte standpunten. Het politieke gehalte van deze voorstellingen ligt 'als onderwerp' in de mensen op de scène en in wat zij daar doen. Voor multiculturaliteit b.v. wordt niet gepleit maar de vermenging, integratie, beïnvloeding van culturen voltrekt zich op de scène zelf door mensen en materialen van zeer diverse oorsprong, met een zeer verschillend historisch parcours, met een zeer verschillende maatschappelijke appreciatie naast, in of tegenover elkaar te plaatsen en te verwerken tot een vaak grillig, fragmentair en niet noodzakelijk harmonisch geheel: de onafheid van 'de straat', de imperfectie van het leven daarbuiten krijgen een bewust gekozen, niet 'afgewerkte' structurering op de scène. Het materiaal blijft voldoende ruw en onhandelbaar om zijn 'waarheidsgehalte' op het toneel niet te verliezen.

De relatie met een publiek die Platel in de voorbije jaren heeft opgebouwd draagt eveneens de stempel van zijn maatschappelijke ingesteldheid die echter ook hier nergens uitdrukkelijk of 'vooropgezet' blijkt te zijn. Zonder zijn integriteit te verloochenen en absoluut bij zijn toeschouwers te willen scoren, is hij erin geslaagd door de onderwerpen die hij behandelt, door de mensen die hij op de scène zet en door de manier waarop hij vorm geeft aan hun en aan zijn eigen verhaal, nieuwe publiekslagen aan te boren, die de weg naar het theater of verloren of nog nooit gevonden hadden. Deze vaststelling kan zich vandaag niet meer beperken tot een Vlaams publiek, dat in zijn voorstellingen een 'soort volkse eigenheid' zou kunnen herkennen; ook internationaal kan Platel vandaag rekenen op een publieksbelangstelling die de universele kracht van zijn theater alleen maar kan bevestigen. Toch kiest Platel ervoor de wortels in zijn thuisbasis te behouden en zich niet hals over kop in prestigieuze internationale coproducties te storten; ook dat pleit voor zijn integriteit en zijn bewustzijn van de invloed van de specifieke productievoorwaarden op de artistieke kwaliteit van het werk.

Kortom, Platel maakt het podiumgebeuren vandaag opnieuw tot een feest, zonder daarvoor artistieke concessies te doen. Integendeel: de werkwijze die hij hanteert, het gevecht dat hij daarin aangaat met spelers en materialen, de vertaling van die werkwijze naar organisatie, publiek en voorstelling zelf maken hem vandaag tot een kunstenaar met een belangwekkende impact op het theaterveld, tot gangmaker m.b.t. nieuwe evoluties in de podiumkunst.

---

De eindjury bestond uit: Bert André  
(voorzitter zonder stem), Johan De Feyter,  
Paul Goossens, Guido Minne,  
Marianne Van Kerkhoven  
en Dirk Van Ryckegem.

## Dictionnaire du théâtre van Patrice Pavis

Ronald Geerts over een nieuwe uitgave van een uniek theaterlexicon

Patrice Pavis is een bedrijvig theaterwetenschapper. Sinds het midden van de jaren zeventig heeft hij een benijdenswaardig oeuvre gepubliceerd, waarin je de evolutie van zijn denken over theater kan volgen. Pavis aarzelt niet om geregeld zijn visie aan te passen en

scherper te stellen. Dat gebeurt ook in zijn *Dictionnaire du théâtre*, een in mijn ogen onmisbaar werk, in vijftien jaar tijd aan zijn derde versie (en derde uitgever) toe. Onmisbaar omdat het een uniek theaterlexicon betreft; uniek omdat het de nieuwsgierigheid

kan bevredigen van zowel de doorwinterde theaterwetenschapper als de geïnteresseerde theaterliefhebber.

De organisatie van het lexicon is in de eerste plaats alfabetisch, maar een thematische en namenindex laten je vlot door het werk *sur-*

fen. Je vindt geen hoofdje Aristoteles of Brecht bijvoorbeeld, maar via de verwijzingen in de index kom je terecht bij respectievelijk 66 en 147 verwijzingen, plus natuurlijk de referenties aan verwante begrippen die aan het eind van elk lemma vermeld staan. Dat staat garant voor urenlang heen en weer bladeren, waarbij je altijd meer ontdekt dan wat je zoekt of tot je verrassing uitkomt waar je helemaal niet naar toe wou. Zo kom je te weten wat een *saynète* wel mag zijn. Of je kan nog eens nakijken aan welke kant *côté cour* en *côté jardin* ook weer liggen. De uitleg vermeldt gelukkig ook vanuit welk standpunt (zaal of scène) je kijkt om te bepalen wat links of rechts is (in het Nederlandstalige lexicon van Maxim Kröjer uit 1959 stond simpelweg: 'Côté cour. Het gedeelte rechts van het toneel').

Je kan echter ook op een heldere manier kennismaken met de huidige stand van zaken in de theaterwetenschap. Je in dit veld proberen te oriënteren ligt al even moeilijk als de vraag naar *côté cour/côté jardin*. Theaterwetenschap heeft nogal eens de reputatie om simpele zaken nodeloos ingewikkeld te maken. Het 'levende' theater zou platgeslagen worden door onderzoekers die met de (hoog)moed der wanhoop proberen dit vluchtige medium te vatten. Voorstellingen slaan ze stuk in ontelbare, ongrijpbare scherven ('tekens' heten die dan). En achteraf blijken ze niet in staat de scherven weer te lijmen. Pavis' werk kan op dit vlak heel wat misverstanden wegwerken, lijkt me. Zijn behandeling van de theatersemiotiek bijvoorbeeld is kritisch, genuanceerd en bijzonder actueel, al moet gezegd dat hij af en toe voor eigen huis pleit. Zo laat hij het voorlopige eindpunt van de 'sémiologie théâtrale' samenvallen met zijn eigen versie van de 'geïntegreerde semiotiek' die je uitgebreider kan terugvinden in zijn *L'analyse des spectacles*, dat ongeveer tegelijkertijd verscheen met deze *Dictionnaire du théâtre*. Voor een naslagwerk is deze polemische benadering natuurlijk riskant. Maar Pavis hangt een aantrekkelijke visie aan, waar heel wat voor te zeggen valt. Hij wil de voorstelling niet uiteen laten vallen, maar zoveel mogelijk als een geheel beschouwen. Hij probeert bovendien het dynamische van het medium te vatten door tekens en groepen van tekens niet statisch maar als beweeglijke elementen in dat geheel te passen.

Aan de hand van de drie versies van de *Dictionnaire du théâtre* krijg je een mooi beeld van hoe de theaterwetenschap en het theater zelf sinds de eerste uitgave in 1980 geëvolueerd zijn. Zo werden in de loop der jaren begrippen toegevoegd als 'mouvement', 'multimedia', 'musées de théâtre', 'nudité', 'directeur de théâtre', 'maquillage', 'programme', 'regard', 'performance'

(in de derde versie komt daar het *franglais* woord 'performer' bij), 'proxémique', 'recherche théâtrale'. 'Direction d'acteur' kwam in de eerste versie niet voor. In de tweede (1987) vinden we alleen een doorverwijzing naar 'mise en scène'. In de huidige krijgt het bijna twee bladzijden (hoewel merkwaardig genoeg zonder verwijzing naar 'mise en scène'). Een term als 'monologue' wint in de evolutie van de ene naar de andere versie steeds aan belang.

Weglatingen zijn er minder te vinden, al viel mij het langzame verdwijnen van het begrip 'modélisation' op. 'Modélisation' is volgens de editie uit 1980 een 'Opération qui consiste à organiser et à réduire en un schéma plus ou moins cohérent la réalité idéologique et esthétique de la pièce mise en scène et du spectateur qui assiste à la représentation.' (p. 259). Gezien het begrip niet meer voorkomt, blijkt anno 1996 de (op neomarxistische leest geschoeide) belangstelling voor het blootleggen van de ideologische verankering verdwenen. Ook 'sens' verdwijnt als aparte term, al kan je via de oudere edities erachter komen dat hij is opgegaan in de uitleg over hermeneutiek en interpretatie. Concepten die gezien het inkorten van de uitleg in hun bestaan bedreigd worden, zijn 'scénario' en zowat alles wat met psychoanalyse te maken heeft

Zulke wijzigingen illustreren hoe de belangstellingspunten binnen de theaterwetenschap verschuiven. Soms getuigen ze van de pogingen om de aandacht te richten op zo veel mogelijk aspecten van het theater (ook socio-economische). Soms geven ze aan wat heden ten dage populair ('in de mode') lijkt te zijn. Het kan geen toeval zijn dat psychoanalyse (o zo individueel gericht) en marxisme aan belang inboeten. Interculturele bekommernissen zetten Pavis, en tegenwoordig vele anderen met hem, ertoe aan correcties aan te brengen op de op westers ideeën goedgesteunde theorie. Hierbij valt op dat hoe dan ook dit werk zijn beperkingen heeft. Immers, de in de Verenigde Staten al even populaire feministische correctie krijgt in de *dictionnaire* geen wezenlijke plaats toegekend.

Zoals gezegd schetsen de drie edities ook de wijzigingen in de theaterpraktijk zelf. Zo werd binnen 'mise en scène' de 'typologie des mises en scène' aangevuld met 'retour sur l'écriture'. Zo tellen we in de uitgave uit 1980 zeventien theatertypes, variërend van 'théâtre d'agitation' tot 'théâtre total'. In 1986 worden dat er zevenendertig (waaronder 'théâtre des femmes' en 'théâtre de guerilla'). In 1996 vervolledigt Pavis de lijst tot zesenvestig omschrijvingen van verschillende theatertypes (zoals 'théâtre anthropologique' en 'théâtre équestre'). Alleen het 'théâtre brut' (*rough theatre*, naar Peter

Brook) heeft de duimen moeten leggen en verdwijnt. En hoewel er geen namen opgenomen zijn als lemma, krijg je binnen de uitleg toch veel voorbeelden geciteerd. En je kan, zoals eerder gezegd, via het register bijv. commentaar over Goebbels, Shakespeare of Wilson opzoeken.

Het samenstellen van een lexicon, in dit geval door één man, is vanzelfsprekend een titanenwerk. In iedere nieuwe versie de kritische lezer een vrij volledige en actuele doorsnede van de stand van zaken proberen te bieden, is dat nog meer, zeker als de auteur enig (historisch en ander) perspectief wenst aan te houden. Het maakt deze *Dictionnaire du théâtre* onmisbaar. Hoewel, eigenlijk is de permanente aanpassing onmisbaar en zouden in elke theaterbibliotheek de (voorlopig) drie versies broederlijk naast elkaar moeten staan.

---

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*.  
Dunod, Paris, 1996.

Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*.  
Nathan, Paris, 1996.

Maxim Kröjer, *Theater A-Z*.

Boekengilde Die Poorte, Antwerpen, 1959