

geofend kijker minder snel tevreden. Dit bevestigt eerder onderzoek rond de verschillen tussen ervaren en minder ervaren theaterpubliek: het ervaren publiek (zij het werkzaam in de sector, of een regelmatige bezoeker) vertoont een complexer kijkgedrag. Thema en inhoud als evaluatiecriteria worden aangevuld met een meer vormgerichte kijkhouding waarin de eigengereide omgang met de theatrale middelen centraal staat¹. Niet het wat domineert in de appreciatie van een professioneel publiek, maar het hoe. Of, iets genuanceerder, de vertelling wordt niet los gezien van de manier waarop die theatraal gestalte krijgt.

Een andere conclusie van dit empirisch onderzoekje betreft het belang van de context in de receptie. Zo vergeleek een wat oudere toeschouwer het gebeuren op de scène met de happenings die hij in lang vervlogen tijden had meegemaakt. De nieuwe Bak-Truppen kon daar op geen enkele manier aan tippen. In zijn ogen was de productie een zwak afkooksel van een beproefd recept. Een andere toeschouwer zag meer heil in de voorstelling. Hij had zich ingesteld op een Monty-avond, en dat stond synoniem voor gedurfd, radicaal en experimenteel. Daar beantwoordde de productie aan. Nog een andere toeschouwer interpreteerde de titel als een embleem voor Noorwegen, waar ze een zwak voor had. Die Noorse context had haar in staat gesteld verschillende momenten uit de voorstelling te groeperen rond de noemer van de 'typisch Noorse cultuur/natuur'. Ook de schaarse toeschouwers die het verhaal van Peer Gynt kenden én dit konden terugvinden in de productie waren vrij positief gestemd. Het viel trouwens op hoe toeschouwers die erin slaagden een centrale focus te vinden in de vrij chaotisch opgebouwde productie een veel positievere houding innamen dan diegenen die dat niet konden. Oninvulbare en oninvulbare dispaartheid werkt kennelijk negatief. Die mentale operator die op zoek gaat naar de rode draad in een voorstelling opereert blijkbaar ook als een soort magneet op de blik. Toeschouwers die een dergelijke innerlijke projectie hadden gebouwd, hadden een veel gedetailleerder geheugen ontwikkeld rond de voorstelling. Er waren meer scènes blijven hangen, op het eerste gezicht futiele elementen bleven bewaard, omdat ze een productieve plek gekregen hadden in een groter geheel. Toeschouwers die geen ingang vonden in de chaosdramaturgie bleven op hun honger en haakten af. De barrières die ze ondervonden bij het kijken naar de productie werden ook alsmaar groter. Naarmate de voorstelling vorderde werd er minder actief gepercipieerd. Men ontwikkelt een zeer algemene blik die als een vergiet op de detaillering van de productie werkt. Deze

toeschouwers zijn al aan het vergeten terwijl ze kijken. Het enige wat overblijft is een negatief geladen emotieve houding. De aandacht wordt overweldigd door het oordeel.

Bij dit alles spelen minimale normen de rol van een grofselector. Die minimale normen verschillen per toeschouwer, hoewel er naar mijn gevoel ook meer gemeenschappelijke normeringen werkzaam zijn die specifiek zijn voor bepaalde soorten theater en hun deelpublieken². Elke toeschouwer leeft met een soort laagste lat, die als een eerste hindernis toegang verleent tot het verdere getrapte evaluatieparcours. Struikelt men over die eerste lat, dan heeft de voorstelling er gelegen, hoe interessant sommige particuliere scènes ook later mogen blijken. Communicatie is zo'n minimale norm die door een aantal toeschouwers naar voren werd geschoven om *Peer, du lügst* als complete mislukking af te doen. Men oordeelde dat de acteurs geen enkele poging deden om het publiek te bereiken. Ze werden beschouwd als autistisch in een medium dat van directe communicatie zijn eerste doelstelling maakt. Professionaliteit is een ander criterium dat werd ingeroepen om de productie als geklungel te beschouwen. Wanneer producties deze minimale normen niet halen leiden ze tot nog sterkere emotieve reacties bij het publiek. Afkeuring slaat om in irritatie en frustratie, of in wanhoop omwille van het tijd- en geldverlies.

Wat leert dit onderzoek over het samenspel van kijken en weten? Dat een geofend toeschouwer anders kijkt. Meer onderzoekend zeg maar, minder empathisch, gedifferentieerder ook. Dit absolute verschil verdwijnt echter bijzonder snel. Iemand die drie keer per jaar een productie bijwoont, ontwikkelt een gelijkaardige, meer professionele blik. Met andere woorden, het onderscheid tussen iemand die zelden naar theater gaat en iemand die af en toe het theater bezoekt, is relevant. De afstand tussen drie keer en honderd of meer per jaar, is op het vlak van de kijkhouding echter van geen tel. Dit relativeert enigszins de notie van deskundigheid. Een regelmatige toeschouwer en een professioneel criticus percipiëren een voorstelling dus op een gelijkaardige manier. Maar uiteraard zijn er nog meer aspecten die het toeschouwen beïnvloeden. Met name de noties van context en normering zijn zeer bepalend gebleken in de kwaliteit van het kijken. Wetmatigheden zijn daarin echter nauwelijks te onderkennen. Iemand die vertrouwd is met een oeuvre kan toch compleet afknappen op een bepaalde productie. Iemand die vasthoudt aan strakke normen is geneigd zich snel kwaad te maken. Iemand zonder voorkennis die toch erin slaagt een brandpunt te investeren en een rode draad voor zichzelf te ontdekken, heeft

een veel indringender blik. Het kijken is in dit geval niet zo afhankelijk van het weten, in die zin dat het reservoir van kennis waarop men een beroep kan doen geen vanzelfsprekende meerwaarde biedt bij het kijken. Het is niet zo dat het weet hebben van auteur, gezelschap, voorgeschiedenis e.d. automatisch meer inzicht of genot garandeert. Evenmin is het zo dat voorkennis een balast werpt op de blik, zodat men niet meer 'open' kan kijken. Ook dat is een taai cliché, dat een staat van maagdelijkheid verkiest boven die van ervaring. Kijken en weten grijpen op een complexere manier op elkaar in. Elk kijken berust namelijk op een weten, anders ziet men niets. Ieder kijkt ook vanuit zijn of haar eigen context en voorgeschiedenis, vanuit de eigen achtergrond. Maar het is slechts in de mate dat het weten actief wordt in de voorstelling, in de vorm van een vraag- en zoekproces, in de vorm van een innerlijke projectie, dat het kijken productief wordt, en dat het werkelijk toeschouwt.

De grote machine

Wordt mijn waarnemingsproces dan beïnvloed door professioneel met de studie van theater bezig te zijn? Uiteraard. Het kan niet anders dan dat je jezelf voortdurend investeert in de waarneming. En de talloze avonden in toneel, het lezen, doceren, discussiëren kan je onmogelijk wegcijferen in je kijkhouding. Van sommige critici lees je wel eens dat ze hun bagage in de kleedkamer achterlaten om te kunnen kijken met de ogen van een 'normaal' publiek. Dat ze willen vergeten wat ze aan voorkennis hebben verworven om zich te kunnen openstellen voor de voorstelling zelf. Maar vergeten is geen actief werkwoord. En je kan wel een bril van iemand anders opzetten, maar niet zijn waarneming ontlennen. Dus doen alsof je voor het eerst in de schouwburg zit, om het gevoel van de 'eerste keer' terug mee te maken, is een geweldige vorm van zelfbedrog. Alsof kijken een soort extern apparaat is dat je naar believen kan omschakelen. Voorkennis is iets dat ingesijpeld is en onuitwisbare sporen achterlaat.

Maar evengoed wordt mijn kijken ook gestuurd door hele andere factoren. Er is zoveel sedentair weefsel dat meedoet in het toeschouwen. In de tekst die Merleau-Ponty, net voor zijn dood, over schilderkunst heeft geschreven, argumenteert hij nog eens uitgebreid tegen het Cartesiaanse denkbeeld dat uitgaat van een tastende blik gestuurd door de geest. Voor Merleau-Ponty voegt de blik zich in in een relationeel complex waarin het waarnemende lichaam, de beweging en de dingen rondom met elkaar zijn verbonden. 'Een menselijk lichaam is daar wanneer zich tussen het ziende en het zichtbare, tussen het voelende en het