

Jean-Pierre Sarrazac is en Bernard Dort was verbonden aan het Institut d'Études Théâtrales van de Parijse Sorbonne.

Rudi Laermans bespreekt een boek van de eerste en een boeiende biografie over de tweede.

Over Vilar, Brecht, Strehler, Barthes et les autres.

La pensée française op zijn best

Denken over, als het even kan ook met het theater en zijn praktijk: het blijft een uitdagende bezigheid. Vooral in theatermiddens wordt vaker niet dan wel de noodzaak van een eigenstandige reflectie op het theater onderkend. Dat is bepaald geen nieuw feit. Zoals Roland Barthes al in een in 1956 gepubliceerd essay opmerkte: 'Men weet hoe verdacht het gewoonlijk is om het theater te denken (*penser le théâtre*): dat valt al gauw onder het verwijt van intellectuaalisme, waartegen onze professionelen met veel zelfverzekerdheid de bekende mythen van het genie, van de inspiratie, van de onschuld, van het "mètré", van de "technick", etc. uitspelen.' Als je deze zinnen leest, lijkt het alsof de theaterwereld nu al jarenlang stilstaat...

Penser le théâtre is ook de naam van een bescheiden, mooi vormgegeven boekenreeks die Jean-Pierre Sarrazac sinds medio jaren negentig bij de kleine uitgeverij Cercle leïdt. Sarrazac, prof aan het Institut d'Études Théâtrales (IRT) van de Parijse Sorbonne, geniet in Frankrijk bekendheid als theaterauteur en -theoreticus (hij publiceerde vorig jaar nog een studie over Antoine en l'invention de la mise en scène). In de door hem geleide serie verschenen zowel klassieke teksten van Stanislavski en Gordon Craig (de Franse vertaling van het nog altijd onschatbare *The Art of Theatre* uit 1911) als oorspronkelijk werk van Franse denkers. Zo vonden onder meer twee boeken van de productieve Denis Guénoun – regisseur, tekstschriftver, theatertheoreticus en filosoof – hun weg naar de reeks *Penser le théâtre*. Vooral het in 1997 gepubliceerde *Le théâtre est-il nécessaire?* is een ongemeen boeiend boek. Aan

Publiekstheater

de deenseening.

De idee dat het theater uitsluitend in zijn eigen theatraaliteit zoïets als een immanente noodzaak vindt, duikt ook op in de recent verschenen bundel *Critique du théâtre* van reeksdirecteur Jean-Pierre Sarrazac. De onderitel *De l'utopie au désenchantement* geeft goed de globale tenor van het boek weer. Sarrazac vertrekt van het ideaal van een 'théâtre populaire' waar Jean Vilar en zijn medestanders tijdens de jaren vijftig voor ijverden. In hun visie was de theaterruimte een utopische plek, een plaats waar over alle sociale scheidslijnen heen een glimp viel te zien van een toekomstige gemeenschap in de ware zin van het woord. 'We moeten (...) in de stoelen van de theatergemeente de kleinhandelaar van Suresnes en de hoge magistraat, de arbeider uit Puteaux en de wisselagent, de postbode van de armen en de geaggregeerde leraar verenigen, aldus Vilar in zijn *Petit manifeste de Suresnes* uit 1951. Dat-gelijktijd van een echt publieksgericht theater entegen wees een nieuwe generatie op de moreel-wijsheid) van de klassiekers te doen. Brecht daar-was het uiteindelijk enkel om een democratische ideeën over een 'populair theater'. Vilar pisch theater, wég van Vilars vaak oppervlakt-oriëntatie van de idee van een kritisch-utopisch theater, wég van Vilars vaak oppervlakt-voorstelling in 1954 van Brechts *Mutter Courage* zorgde de ondertussen legendarische Parijse indertijd was ze *epochemachend*. Tegelijkertijd is een onderhand bekende tegenstelling, maar seren. Publiekstheater versus kunsttheater: het tekst en veel minder van het acteren of regis-zelfbevestiging in de eerste plaats uitging van de en vooral radicaal zelfreflexief, zij het dat de heel ander soort theater: relatief hermetisch kett, Ionnesco, Adamov,..., introduceerden een Parijse *rive gauche* tijdens de jaren vijftig. Bec-van het kamertoneel in kleine zaaltjes langs de Sarrazac staat uitgebreid stil bij de doorbraak we ontwikkelingen in het Franse theaterveld. zichbaar bleven. Belangrijker waren de nieuw Palais de Chaillot de sociale klassenverschillen in duigen, en dan niet alleen omdat ook in het Vilars droom van een 'unamitisch theater was een erg nobele gedachte. Maar al snel viel 'publieke dienst' (het Franse *service public*): het Theater als heus publiekstheater, ja als een hoofdrol.

Theater als heus publiekstheater, ja als het even kon met steracteur Gérard Philipe in

enscenerde Vilar klassieke na klassieke, als twintig meter brede scène, 2700 zitplaatsen – leïdde. In het immense Palais de Chaillot – een succes het Théâtre National Populaire (TNP) verhuizen, waar hij twaalf jaar lang met veel zelfde jaar zou Vilar van Avignon naar Parijs

– van een theater dat de aanwezige toeschouwers door zijn zelfbewuste theatraliteit voortdurend interpelleerde.

De inventie van de theatraliteit

Over Brecht – nog steeds een ijkmaat in het Franse denken over theater – en de ingrijpende gevolgen van de receptie van diens werk voor de Franse theaterkritiek, heeft Sarrazac het uitvoerig in het derde gedeelte van *Critique du théâtre*. Vooraf behandelt hij zijn persoonlijke visie op het hedendaagse theater en zijn (on)mogelijkheden. Sarrazac laat de voor de contemporaine podiumkunst cruciale ‘inventie van de theatraliteit’ beginnen bij Antoine, Craig en Stanislavski. Zij bevrijdden het theater van de dominantie van de tekst en gingen op zoek naar ‘de essentie van hun kunst’, ‘dat wat specifiek *theatraal* is’ (p. 55). Sarrazac is het overigens niet meteen te doen om het grote regisseurtheater, al houdt ook hij het in de regel bij de bekende Eclatante Namen van het Franse theater (Chéreau, Vitez,... voorts ook een Grüber of een Strehler). Wat hem in de eerste plaats interesseert – en hier toont zich de invloed van Peter Brook – is de ontdekking van de scène als een ‘lege ruimte’. Het zelfbewust geworden theater poogt deze altijd aanwezige afwezigheid van de realiteit niet te verbergen of te verhullen. Het affirmeert integendeel ‘de breuk, de disjunctie tussen het reële en de scène’: het is gebaseerd op ‘een daadwerkelijke kritiek van het theater zelf en op een bevrijding van het potentieel aan theatraliteit’ (p. 56). Theatraal theater is kortom letterlijk theater, een theater dat in de openlijk geënsceneerde handeling zichzelf ontmoet.

Zoals het een Franse essayist betaamt, schuwt Sarrazac de grote woorden niet en gewaagt hij van een ‘être-là du théâtre’: niks voorstelling of representatie (van een tekst, van ideeën, van een personage,...), alles ‘pure presentie, pure *presentificatie* van het theater’ (p. 63). Een theater dat het voorstellingsmoment tracht te breken en in het scenische *gebeuren* zijn eigenlijke noodzaak vindt, dus dat de theaterwerkelijkheid prefereert boven het theatraal representeren van een externe realiteit – was dat niet ook een van de basiskenmerken van de veelbesproken ‘Vlaamse golf’ uit de jaren tachtig? Het ‘er zijn van het theater’ verbindt trouwens nog steeds de producties van een Jan Decorte, Stan of Needcompany met het werk van een Nederlandse Brusselaar als Jan Ritsema. Wat Sarrazac op basis van zijn Franse theaterervaringen poneert, is kortom ook voor ons hoogst herkenbaar. Het sluit bovendien opvallend nauw aan bij de recente belangstelling binnen de Amerikaanse theater- en danswetenschap voor de notie ‘performan-

ce’. Anders dan zijn Engelssprekende collegae voelt Sarrazac zich echter niet meteen geroepen om het primaat van de theatraliteit nader te onderzoeken vanuit een filosofisch – zeg maar Derridiaans of Deleuziaans – kader. Sarrazac is in de eerste plaats een theaterliefhebber die zijn ervaringen wil be-reflecteren. Het theater is voor hem niet meteen een aanleiding om academisch te excelleren, maar een geleefde realiteit die hem aan het denken zet. Dat resulteert alvast in een heel wat leesbaarder betoog dan binnen ‘performance studies’ meestal het geval is.

Veel van wat Sarrazac schrijft, klinkt vertrouwd in de oren. ‘Het theater bestaat slechts in de theaterhandeling (*l’acte du théâtre*), in deze fusie en “effusie” van de voorstelling, in het dramatisch moment.’ Ik citeer niet *Critique du théâtre*, wel *Témoignages sur le théâtre* – uit 1952! – van... Louis Jouvet. Ongetwijfeld zijn er nog vele andere, tevens oudere teksten te vinden waarin het spelmoment tot spreekwoordelijke essentie van het theater wordt gepromoveerd. Hoe dit verder ook zij, het theatrale theater dat zich niet langer als een representatie-dispositief begrijpt, resulteert volgens Sarrazac noodzakelijkerwijs in een andere verhouding met het publiek. Het wil dat niet langer iets inhoudelijks bijbrengen maar eenvoudigweg leren luisteren en kijken. Het doet dat – en hier betreft Sarrazac wel erg platgetreden paden – door ‘open teksten’ te enceneren. De betekenis van handelingen of communicaties ligt in het hedendaags theater niet langer vast: geen eenduidigheid maar polysemie, zelfs polyfonie, zodat de kijker in de positie van ‘zingever’ of interpretator wordt geplaatst. ‘Hoe dan met de toeschouwers wordt omgegaan (“geopereerd”), is niets anders dan een omgang van de toeschouwers met zichzelf: de operatie die de toeschouwer in de positie zet om een ware ontvanger te worden’, zo besluit Sarrazac (p. 90).

Barthes

In een volgend hoofdstuk benadrukt de auteur van *Critique du théâtre* de kardinale rol van Bertolt Brecht in de geschiedenis van de groeiende zelfbewustwording van het theater van zijn eigen theatraliteit. Voor deze stelling valt nogal wat te zeggen, althans voor zover men alsnog een vrij lineaire visie op de (theater)geschiedenis huldigt (ook voor Sarrazac staat het twintigste-eeuwse theater in het teken van een almaar verder schrijdende ontdekking van zijn eigen wezen, zijn diepste essentie). Brecht bepleitte inderdaad als eerste Westerse regisseur op consequente wijze een theater dat zijn begin- en eindpunt vond in zijn eigen artificialiteit. Vandaar het belang van de emfatische

geste, het begeleidend gebaar. Dat moest het gemaakte van de gesproken woorden onderstrepen, het letterlijk lege – het in alle opzichten ongefundeerde – karakter van de theatervoorstelling tonen.

Daarmee belanden we opnieuw bij de Franse Brecht-receptie. Onder de titel *La leçon des maîtres* herleest Sarrazac de theateressays van Roland Barthes en Bernard Dort, tijdens de jaren vijftig ongetwijfeld dé voortrekkers van de Brechtiaanse golf in Frankrijk (nou ja, in Parijs dus; overigens stak Ionesco al in 1956 in zijn stuk *L’Impromptu de l’Alma* op vermakelijke wijze de draak met deze intellectuele Jansen & Jansens van het Franse theater). Beiden publiceerden zowel afzonderlijk als in co-auteurschap polemische bijdragen in het tijdschrift *Théâtre Populaire*. Zoals de naam al laat vermoeden stond Jean Vilar aan de wieg van dit blad, dat vanaf midden jaren vijftig heel andere inzichten verkondigde dan de stichter voor ogen stonden. Het siert Vilar – er kan van deze theatermonarch veel kwaads worden verteld – dat hij de Jonge Turken van de Parijse theaterscène hun gang liet gaan. En dus maakten Barthes en Dort op ernstige toon komaf met zowat het hele Franse theater van die tijd. Alleen Adamov kon in hun ogen op enige genade rekenen, al moest ook die volgens hen dringend bij Brecht in de leer.

Eind jaren vijftig verloor Roland Barthes zijn interesse voor het theater, onder meer vanwege zijn groeiende belangstelling voor de fotografie. Ze zou hem nooit meer verlaten: Barthes’ laatste publicatie, *La chambre claire* uit 1980, is het soort van gerijpt boek dat je alleen kan schrijven als je gedurende enkele decennia ‘met iets bent bezig geweest’. Volgens Sarrazac gebeurde er echter nog iets anders: het theater zou Barthes nooit helemaal verlaten. Hij zou er integendeel naar teruggrijpen, maar dan ongewild of onbewust, in zijn manier van schrijven. Vooral tijdens de jaren zeventig, aldus Sarrazac, koos de ‘theaterloze’ Barthes in zijn *schrijftuur* voor een sterke vorm van theatraliteit. Barthes als publiek zichtbare regisseur van zijn eigen woorden – het is een interessante stelling. Ter adstructie verwachtte ik enkele verwijzingen naar *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), niet het minst omdat de auteur daarin consequent de hij-vorm gebruikt om over zichzelf te spreken (Erik de Kuiper, wiens liefde voor Barthes bekend mag heten, deed later hetzelfde in zijn ‘geromanceerde’ autobiografische geschriften). Sarrazac kiest evenwel – en alles welbeschouwd terecht, denk ik – voor het twee jaar later verschenen *Fragments d’un discours amoureux*, tevens Barthes’ late doorbraak bij een breed publiek. Aan de hand van trefwoorden schil-

lezen. En was Dort trouwens niet ook de eigenlijke theatercriticus van het tweetaal? Was het theater voor Barthes niet in de eerste plaats een denkobject, een met verve te rationaliseren onderwerp? Het valt niet met zoveel woorden na te lezen in *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, maar 'the hidden message' is overduidelijk: Dort heeft zijn Brecht-boek op Barthes oververd.

We schrijven 1963. Dort is zijn dubbele ven meer dan een, zegt z'n baan bij het ministerie op Dort te ontvouwen. Het is allemaal 'goed gedaan' vanuit geschiedkundig oogpunt – maar waar zijn vorm en vent? Ik kom in dit boek noch de theaterdenker en -schrijver, noch Maar wie was dus die Bernard Dort? Een 'provinciale' uit Florange – in de Lorraine – wiens liede voor het theater ontvlamt tijdens een doordeweekse operavoortelling en versvolgens wordt bevestigd door het beluisteren van een langsd de radio uitgezonden theateropvoering in Parijs. De weinig bemiddelde Dort vertrekt eind jaren veertig naar de Franse hoofdstad om er te studeren aan de ENA, de Ecole Nationale de l'Administration, zeg maar het wallhalla van de Franse administratie. Hoe-wel het hem bepaald niet aan intelligentie ontbreekt, laat hij er zich meedrijven in het peloton: theater- en filmbezoek primieren op het werk- of oeuvre-gerichte kritieken en meer algemene beschouwingen. Uitgeverij Seuil publiceert in 1986 in haar Points-reeks een nog altijd verkrijgbare 'best of'-selectie van de geschriften van de jonge Dort onder de voorhand liggende titel *Theâtres*. Het is Dort op z'n best: zwerfend van de teksten van Mari-vaux naar het Théâtre du Soleil van Mnouch-kine, pendelend tussen zichzelf en Brecht of Adamov, Strehler of Chéreau.

Travail théâtral

Lees zowat eender welk stuk van Bernard Dort en je stuit op een auteur die – met uitzondering van sommige late teksten – zijn eigen schrijverschap in toom houdt, zoal niet minimaliseert. Hij schrijft een klassiek Frans van de journalistiek in het mediatijsperk: tegelijk erudit en onderhoudend, kennis aan verstaanbaarheid parend, en dat alles zonder enige zweem van zelfverheffing of betweterij. Bernard Dort, dat is *la pensée française* op zijn best: een met kennis van zaken gelardeerd en thousiasme, een begenadigd auteur met een eigen stem die je gedurig 'meeneemt'. Op reis naar wat? Naar de kern van het theater, naar het gebeuren op de scène. De geschriften van Dort zijn inderdaad vooral briljante getuigenissen en nabeschouwingen, vaak ook vriend-schapsbetuigingen aan het handvol regisseurs

de vererde Duitse leermeester in het origineel en Barthes niet, de *Gesammelte Schriften* van zag de eerste niet zitten. Tenslotte kon hij wel, jaren vijftig een boek over Brecht, maar dat sen Dort en Barthes. De laatste planende al medio de redenen voor de groeiende verwijdering tussen volgens Chantal Meyer-Plantureux een van blieren. *Lecture de Brecht*, verschenen in 1960, Cornille en de onvermijdelijke Brecht te publiceren. *Lecture de Brecht*, verschenen in 1960, door vindt hij nog de tijd om een boek over *L'Express* en voor *Theâtre populaire*. Tussen-ter verpand en schrijft daarom 's nachts theater verwonderen. Dort heeft zijn hart aan het nemen we daar niet over, maar dat mag niet gezondheid van de Franse bevolking. Veel jarenlang bij het ministerie dat waakt over de schrijver konden inspireren.

Meer, veel meer valt over Dort te vernemen in de aan hem gewijde biografie van Chantal Meyer-Plantureux. Ze heet simpelweg *Bernard Dort, un intellectuel singulier*. Deze titel wordt helaas niet helemaal waargemaakt. Dort krijgt in dit boek niet echt een gezicht, daarvoor wankelet het te veel tussen een intellectuele biografie en het levensverhaal van een ongetwijfeld erg particulier individu. Meyer-Plantureux had nochtans heel wat kaarten in handen: urenlange gesprekken met Dort tijdens diens laatste levensjaren (Dort werd in 1929 geboren en overleed in 1994), inzage in Dorfs correspondentie (vooral de talloze brieven aan Hélène Cingria zijn belangwekkend), de beschikking over het volledige manuscript van *Autohétérogénéité* (Dorts eigen levensverhaal als theateramateur), een onbeperkte

toegang tot het dagboek dat Dort vanaf 1977 enenmale aan een rode draad. Bernard Dort, un intellectuel singulier be-toont ook met een ietsje te veel respect voor het behandelde onderwerp. Tegelijkertijd valt dit nochtans sympathieke boek intellectueel een beetje dunnetjes uit. Meyer-Plantureux schrijft onderhoudend, maar ze weet geen coherente visie op Dort te ontvouwen. Het is allemaal 'goed gedaan' vanuit geschiedkundig oogpunt – maar waar zijn vorm en vent? Ik kom in dit boek noch de theaterdenker en -schrijver, noch Kolès. De auteur van *Roberto Zucco* een Barthesaan? – zo had ik het nog niet gezien. Het is alvast een belangwekkende piste ter verkenning van het werk van een theaterauteur die in Vlaanderen onderzussen al weer een beetje de vergeetelheid in is gesukkeld. Sarrazac verkent de man die tezamen met Barthes voor een schrijven over zijn leermeester Bernard Dort, de man die tezamen met Barthes denken over heuse ommwenteling in het Franse denken over het theater zorgde. Ik vrees echter dat hetgeen Sarrazac over Dort heeft te melden de lezer niet meteen naar diens geschriften zal doen terugrijpen. Ten onrechte, want naast de vroeg (de Brechtiaanse) Dort is vooral de late Dort een erg lezenswaardig iemand. Het klopt dat de late Dort – de auteur van, bijvoorbeeld, *La représentation émançipée* (1988) – heel wat vrij-er of 'subjectiever' schrijft dan de polemische Dort van de jaren vijftig (daarvoor overigens aangezet door het voorbeeld van zijn vroege vriend Roland Barthes). Maar met het louter in kaart brengen van deze evolutie, en dat doet Sarrazac, is niet ook de actualiteit aangetoond van de geschriften van de belangrijkste naorlogse Franse theatercriticus.

Dort

wiens enceneringen hem 'de ogen openen'.

Giorgio Strehler is ongetwijfeld dé constante in Dorts theatergeschriften. Dort ontdekt het Piccolo Teatro in 1957 en pelgrimeert vervolgens regelmatig richting Milaan. Criticus en theatermaker respecteren elkaar wederzijds, al is Dort meer dan eens gekwetst door de legendarische verstrooidheid – 'afwezigheid' lijkt een gepaster woord – van Strehler. Meer dan veertig artikelen schrijft Dort over het theater van de 'Maestro', en alle zijn zonder uitzondering lovend. Veel later, tijdens de jaren tachtig, raakt hij in de ban van de voorstellingen van Klaus Michael Grüber. Diens werk zegt volgens Dort het gangbare theater de wacht aan. Precies daarom vindt hij het van kapitaal belang en wijdt Dort er twee van zijn beste teksten aan. Daarnaast apprecieert Dort ook sterk de enceneringen van Antoine Vitez, Matthias Langhoff en Jacques Lassalle, met wie hij trouwens een tijdlang zal samenwerken.

Terug dus naar Dorts levensloop. In 1970, hij is dan net de veertig gepasseerd, start Dort tezamen met enkele oude getrouwen van *Théâtre populaire* een nieuw theatertijdschrift op. *Travail théâtral* stelt zich echter ook open voor de jongere generatie van universitaire theaterwetenschappers. Onder meer Georges Banu, Jean Jourdeuil en Jean-Pierre Sarrazac – zie hierboven – vervoegen de *anciens* (naast Dort zelf zijn dat Denis Bablet, Emile Copfermann en Françoise Kourilsky). Eind 1979 verschijnt het laatste nummer van *Travail théâtral*, dat negen jaar lang het toneel is geweest van een deels politiek, deels universitair gemotiveerde strijd tussen facties en *groupuscules*. Dort betreurt vooral het gebrek aan een écht engagement – voor het theater, en niet voor een politieke doctrine of de eigen academische subdiscipline (zoals de theatersemiotiek, waar Dort weinig mee had).

Ondertussen blijft Dort academiejaar na academiejaar zijn colleges voor het IET verzorgen. In 1981 komt daar een leerstoel theatergeschiedenis bij aan het Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Dort wil echter niet nog eens een cursus doceren en herdefinieert zijn opdracht: hij zet een atelier voor toegepaste dramaturgie op. Deze herijking sluit aan bij zijn almaar stijgende interesse voor de figuur van de acteur. Tijdens de jaren tachtig verzamelt hij heel wat materiaal met het oog op een boek over de voornaamste evoluties binnen het moderne acteren. Het blijft bij goede voornemens en plannenmakerij, want Dort vindt weer eens niet de tijd om het manuscript rustig op de schrijffrails te zetten. Je vraagt je tijdens het lezen van *Bernard Dort, un intellectuel singulier* wel vaker af wat deze theaterdenker (eerder dan -theoreticus) ons niet alle-

maal had kunnen nalaten indien hij om de zoveel tijd zijn wijsheid te boek had gesteld.

Schrijftijd

Dort hoopt zelf meer schrijftijd te krijgen door in te gaan op het verzoek dat Jacques Lassalle hem in 1983 doet. De pas aangestelde directeur van het Théâtre National de Strasbourg (TNS) vraagt hem als dramaturg, overigens een aanbod dat Strehler hem reeds tijdens de jaren zestig had gedaan en Peter Stein in de loop van de jaren zeventig had hernieuwd. Ditmaal zegt Dort dus toe, al weigert hij de titel van dramaturg en kiest hij voor het bescheidener 'conseiller littéraire'. En ja, hij haalt zich uiteraard zoveel werk op de hals dat het schrijven opnieuw beperkt blijft tot de aanmaak van korte stukken. Dort verdiept zich in nieuwe theater teksten, voorziet Lassalle en diens *troupe* van de benodigde intellectuele input (hij betreft overigens ook de technici en publiciteitsverantwoordelijken in zijn workshops), publiceert regelmatig in de *Cahiers du TNS*, én geeft les aan de met het TNS verbonden theaterschool. Nog meer dan op het Parijse Conservatorium krijgt hij te maken met soms erg onwillige leerlingen, die in naam van een ongebreidelde zelfexpressie iedere vorm van methodiek of systematiek contesteren. In 1987 houdt Dort het bij het TNS dan ook voorgoed voor gezien en keert hij terug naar het Conservatorium.

Tijdens de jaren tachtig wordt Dorts schrijftuur almaar persoonlijker, al zal hij zich altijd verre houden van elke zweem van ik-gehik. Eén en ander valt na te lezen in *La représentation émancipée* uit 1988, een vaak fragmentarische bundeling van gedachten (het bevat onder mee een hoofdstuk gewijd aan het acteren). In het voorwoord portretteert Dort zichzelf als een solitaire kijker, 'un spectateur singulier': het fantasma van de 'universele getuige' is al lang verbrijzeld. Hoewel *La représentation émancipée* zijn eerste boek in goed tien jaar tijd is, krijgt het weinig aandacht. Dort ziet er een bevestiging in van zijn positie als hogelijk gerespecteerd maar ondertussen ook enigszins gemarginaliseerd theatercriticus.

Paradoxaal genoeg is 1988 ook het jaar dat Jack Lang aan Dort de post aanbiedt van 'directeur national du théâtre et du spectacle'. Dort kan weer eens niet neen zeggen en bevindt zich al gauw in een kluwen van intriges en vooral financiële eisen. Jarenlange theatervrienden ontpoppen zich tot regelrechte vijanden als Dort niet wijkt voor hun tafelspringerij, in de theaterfoyers trekt Jan en Alleman aan 's mans mouw om een faveurtje, ... Het bekende verhaal, maar de goedmoedige Dort wordt er erg depressief van. Na een jaar geeft hij zijn

ontslag en gaat hij opnieuw aan het Conservatorium les geven. Dort hervindt zo zijn vitaliteit en energie, zegt ja op haast iedere uitnodiging voor een artikel of lezing – hij is kortom al snel terug de oude.

En dan is er die fatale datum: op 9 november 1990 verneemt Dort, die met zijn homoseksualiteit nooit te koop heeft gelopen, dat hij seropositief is. De nabijheid van de dood doet Dort nog harder werken en leven – hij herneemt zelfs zijn plan om een boek over de acteur te schrijven. Zijn interesse voor het acteren brengt hem in 1991 alvast op de planken: Dort speelt mee in een door Marc François geregisseerde *As You Like It*. Een jaar later geeft Dort zijn laatste les aan het Conservatorium. Hij wil voortaan alleen nog schrijven (en theatervoorstellingen bijwonen, uiteraard). Van de drie geplande boeken – het acteursboek is er een van – weet Dort enkel *Le Spectateur en dialogue* te voltooien. Deze bundeling van reeds gepubliceerde teksten verschijnt postuum: op 5 mei 1994 overlijdt Dort in het ziekenhuis.

Bernard Dort, dat is uiteindelijk een leven gewijd aan het theater, en dat vanuit verschillende posities: toeschouwer en criticus, pedagoog en historicus, dramaturg en heel even ook acteur. Het was een zodanig rijk gevuld leven dat Dort ons niet in boekvorm de reflecties heeft kunnen nalaten waarvan generaties van leerlingen hebben geprofiteerd. Maar met wat er thans van zijn hand voorligt, komen we al een heel eind. Want dat de immer beminlijke Bernard Dort in zijn vele opstellen en essays het theater heeft gedacht, staat buiten kijf.

Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*.

De l'utopie au désenchantement, Belfort, Circé, 2000, 166 pp.

Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000, 280 pp.