

– 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 begeleidende 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-