

bevredigd was? In wat voor vorm? Wat is het soort toneel waarin hij gelooft en dat hij van wezenlijk belang acht voor het levens-continuüm? Aan welke vorm van toneel zou hij een verhoogd levensgevoel kunnen ontlenuen – en welke vorm van toneel zou hij werkelijk met smart missen?

Laten ze daar maar eens antwoord op geven – deze minzame mannen, deze beschaafde heren, literatoren, voormalige misdaadreporters en cricketverslaggevers. Kan ik het helpen dat, als ze zeggen dat ze van het toneel ‘houden’, ik ze ervan verdenk dit woord te gebruiken op dezelfde manier als ik, wanneer ik zeg dat ik van rum-cola houd? Laat ze eens één keer definiëren – in één zin – wat volgens hen de ideale vorm van toneel zou zijn – dan zouden we tenminste enig idee hebben waar we aan toe zijn, als ze zeggen dat een stuk goed of slecht is, geslaagd of mislukt.

Ik moet natuurlijk terstond en met de meeste nadruk een voorbehoud maken voor de veelbesproken Kenneth Tynan – die behoort tot het handjevol prominente toneelcritici ter wereld dat zijn lezers het raam waarbinnen hun beoordelingen moeten worden gezien, duidelijk heeft gemaakt. Men kan het fundamenteel oneens zijn met dat raam, of met de conclusies, we kunnen het land hebben aan alle definities of ze bestrijden, maar toch is een dergelijke vorm van kritiek van nut voor het toneel, omdat ze werkelijk geldigheid heeft.

In de wereld van de schilderkunst zijn er natuurlijk een hoop loslopende gekken die pretentieuze onzin schrijven – iedere schilder kreunt bij het lezen van zijn kritieken net zo erg als wij allemaal. Maar toch zijn er in de schilderkunst wel zoveel nauwkeurig bepaalde en aanvaarde categorieën en aanduidingen voorhanden, dat je tot op zekere hoogte van het bestaan van kritische normen kunt spreken. Bedenk eens, hoe moeilijk het is een nauwkeurige definitie te geven van om ‘t even wat op het gebied van de abstracte kunst. Een halve eeuw geleden zag het er werkelijk naar uit, dat niemand een trefzekere methode kon aangeven om het werkstuk, tot stand gebracht door de bekende verfkwast aan de staart van een ezel, te onderscheiden van de volstrekt persoonlijke signatuur van een abstract kunstenaar. Tegenwoordig zien we met andere blik. Boerenbedrog kan natuurlijk altijd nog voorkomen, maar in grote trekken kan men zeggen, dat wat een abstract schilder op het doek brengt, een concrete zaak is geworden, en overal ter wereld scheiden musea, verzamelaar

De film is het toneel een sprong voor; de schilderkunst en de muziek hebben een voorsprong van een halve eeuw.

en critici – en het grote publiek – het kaf van het koren met even vaste hand als waarmee ze eens een goede weergave van een zonsongang van een slechte wisten te scheiden. Met de muziek dito. Het betere soort recensie van een nieuw werk van Strawinsky zal in beknopte vorm aanhaken bij alle grote en fel uitgevochten controversen over de muziek die zich hebben afgespeeld sinds Strawinsky als eerste de knuppel in het hoenderhok gooide met *Le Sacre du Printemps*.

In de kunst is het begrip ‘burgerlijk’ heel bruikbaar. De betekenis ervan is vaag, toch is het veelbetekenend. De schilderkunst van vijftig jaar geleden en ook de muziek hadden toen al de ontdekking gedaan, die nu pas tot het toneel is doorgedrongen, dat de burgerlijke kunst (= academisch = zelfgenoegzaam = ongevaarlijk = tam = levenloos = voor de gezeten klasse) niet de vitale kunstvorm van de twintigste eeuw kan zijn.

Het toneel, dat is overgeleverd aan de onmiddellijke reactie aan de kassa, en daardoor aan de grootste gemene deler onder publiek en pers, heeft een halve eeuw achteraan gesukeld vóór het tot dezelfde slotsom kwam. Nu zijn we het er dan allemaal over eens, dat het burgerlijke toneel dood is. En in feite zegt zelfs Noël Coward – zijns ondanks – in zijn recente aanval op wat voor ons het nog onvolgroeide *nieuwe* toneel is, niet dat het oude toneel goed was, maar dat het nieuwe bijna even slecht is en in zijn soort even burgerlijk. Voor mij is datgene wat burgerlijk was en nóg burgerlijk is aan ons toneel, de manier waarop het mensen benadert. Wij denken ons de mens nog altijd in naturalistische termen.

Het naturalisme in de schilderkunst hield in dat je twee mensen die aan een tafel zaten uitbeelde alsof een exact genomen kiekje van dit tafereel het totaalbeeld weergaf van alle elementen waaruit het was opgebouwd. Toen begon men zich echter langzamerhand bewust te worden, vooreerst dat een stoel geen stoel was, vervolgens dat een gezicht geen gezicht was: dat het bezien van de materie als iets dat tot een bepaalde samenhang groeit of uiteenvalt, evolueert en telkens weer zijn begrenzings verliest, en alleen bestaat bij de gratie van een zintuiglijke wereld, gekleurd door de perceptievermogens van de toeschouwer, met achter elke gestalte een andere gestalte verborgen, de ene structuur op de andere gestapeld met daarachter wéér een verborgen structuur, voortdurend dooreengeschild, aangevreten en hals over kop voortgeslingerd door de stroom van de tijd, abstracties opleverde die de werkelijkheid dichter benaderden dan het exacte kiekje ooit had gedaan.

Toch hebben wij, als schrijvers of als acteurs, nooit onder ogen gezien hoe naturalistisch onze benadering was. Wat is karakterisering? Vraag het maar eens aan een schrijver. Vraag het aan een acteur. Je kunt er zeker van zijn, dat hun antwoord, zonder het in even zovele woorden te zeggen, een aanvaarding inhoudt van het achterhaalde denkbeeld dat *mensen* inderdaad *mensen* zijn. De grandioze mislukking van Laurence Olivier als Lear, bijvoorbeeld, kwam voort uit het feit dat hij deze onstuitbare energie-explosie benaderde vanuit een volmaakt negentiende-eeuwse gezichtshoek.

Hij zette een portret van ‘die ouwe rotzak’ (letterlijke aanhaling) neer zoals Sargent of Annigoni gemaakt zou hebben. Onze toneelschrijvers (Brendan Behan uitgezonderd) hebben eveneens het gevoel dat mensen