

Maartje Somers

# Te consumeren met én zonder knipoog

MIJMERINGEN OVER DEMOCRATIE EN COMMERCIE  
IN HET KADER VAN KLAPSTUK #11

Met de slotvoorstelling van het Leuvense Klapstukfestival,

*Wanted: ballet for a contemporary democracy*, boog het Australische dansgezelschap Chunky Move zich over zijn verhouding met het publiek.

Australië's populairste dansvoorstelling is een aaneenschakeling van hoogtepunten. De dansers bewegen in diagonalen over het toneel, strekken in extase de armen naar de hemel en maken hoge sprongen. De muziek, met aanzwellende violen, een stevige beat en hier en daar een panfluit, versterkt die extase. Het lijdt geen twijfel: hier wordt iets groots verricht. Het applaus, op de laatste donderdagavond van het Klapstukfestival in de schouwburg van Leuven, is dan ook overdonderend. *Australia's most wanted dance performance* heeft ook de violen in de borstkassen van de toeschouwers doen aanzwellen. De zaal gloeit van opwinding. Maar het Australische gezelschap Chunky Move is nog niet klaar. Er komt nog een toegift. In *Australia's most unwanted dance performance* bewegen de dansers in spasmen op atonale en elektronische muziek, ze dragen de maskers van de wolf en de drie biggetjes; ze spreken teksten. In plaats van blauw en rood (de meest geliefkoosde kleuren voor een achtergrond), is de achtergrond hier groen en roze.

*Australia's most unwanted dance performance* kreeg in Leuven net zo'n hard applaus als haar positieve tegenhanger. Geen wonder, want de twee danssequenties zijn het resultaat van een slimme grap. Als het eerste het beste marketingbureau heeft Chunky Move onder het Australische publiek een enquête laten houden waarin het precies kon aangeven waar het wél en níét van hield. De resultaten wor-

den in de voorstelling van Chunky Move met droge stem voorgelezen. Achter verteller Donna Aston hangt een landkaart van Australië; met een stok wijst ze Tasmanië aan als ze – bijvoorbeeld – meldt dat Tasmaniërs niet gesteld zijn op uitgebreide programmafolders, of West-Australië bij de mededeling dat West-Australiërs een opvallende voorkeur vertonen voor lokatietheater. De populairste choreografische elementen blijken: synchrone bewegingen en losse patronen. De populairste bewegingsstijlen: expressief, atletisch en sensueel. Dit alles wordt door de dansers op het podium met uitgestreken gezicht gedemonstreerd.

Tegen de wolf van de commercie is de aanval de beste verdediging, moet het gezelschap gedacht hebben. *Australia's most wanted dance performance* dwingt de toeschouwer immers na te denken over diens verlangen naar bevrediging en bevestiging en de manier waarop vele makers van commerciële producties hem proberen te behagen. Voor een festival als Klapstuk vormde deze voorstelling dan ook de ideale uitsmijter, het zoete, maar toch verantwoorde toetje. Na een festival vol conceptuele hersengymnastiek, met voorstellingen die in Australië resoluut in het *unwanted* pakket zouden belanden, mocht het publiek zich even laten gaan, zonder het verstand op nul te hoeven zetten. In de donkere schouwburgzaal konden men zich overgeven, gedachtenloos als de

massa, maar zonder zelf van die massa deel uit te maken. Dit stond immers tussen aanhangstekens, het was bestemd voor 'de goede verstaander'. Dat is nog wel het slimste aan *Australia's most wanted dance performance*: het is te consumeren met én zonder knipoog, ver-schaft dus bevestiging op elk gewenst niveau.

Zou België's meest geliefde dansvoorstelling erg verschillen van *Australia's most wanted dance performance*? En van die van Nederland? Waarschijnlijk niet. Er is een type entertainment dat overal aanslaat, of het nu gaat om een roman, een musical, een dansvoorstelling, een toneelstuk of een film. Laten we het *globalart* noemen. De kenmerken ervan zijn niet moeilijk te traceren. Zo valt mij altijd het grote aantal climaxen op. Disneyfilms, internationale entertainmentproducties als Keltische zang- en dansavonden of Zuidafrikaanse kinderdansshows, of hijgerige Harry Potterhoofdstukken – stuk voor stuk zijn het emotionele achtbanen. Gruwelijke tragiek, overwel-digende vreugde, allesverzengende liefde en vlammeende haat volgen elkaar in hoog tempo op. Dit alles wordt – behalve vooralsnog bij Potter, maar laten we J.K. Rowlings magische krachten niet onderschatten – doorgaans versterkt door muziek, een dikke notensaus die duidelijk maakt op welk moment je wat moet voelen. Want *globalart* moet boven alles helder zijn. Veel toeschouwers houden er niet van in het ongewisse gelaten te worden.

Maar het voornaamste kenmerk van *globalart* is: het gevoel waarmee de toeschouwer naar huis gaat. Dit is boven alles positief, wat niet hetzelfde is als vrolijk. Vanzelfsprekend overwint het goede het kwaad, maar zelfs als het goede hierbij forse klappen oploopt, zijn negativisme en hopeloosheid uit den boze en is humanisme sterk aan te raden. Geloof in de veerkracht van de mens, verzoening met de onafwendbare loop der dingen. Het *circle of life*-gevoel, naar de Disney-film *The Lion King*, waarin de dood van de oude leeuw de toeschouwer de strot wordt ingeramd met een groots lied over de pracht van kosmische omwentelingen. Een ander fijn voorbeeld is het door Céline Dion gezongen lied uit de film *Titanic*. *My heart will go on*, zingt Céline, en het *heart* is dat van Leonardo di Caprio die door toedoen van megalomane scheepsmagnaten zo droevig in de ijzige golven is verdwenen. Vroeger boog men eenvoudigweg het hoofd voor de slagen van het noodlot, nu spant men een proces aan of wordt men erdoor verrijkt. Wreed blijven ze, maar *zinneloos* wreed zijn ze nooit. *Feelgood* is voor *globalart*

een noodzakelijke voorwaarde. En ook bij *global-art*-met-een-knipooog sorteert het feilloos zijn effect, zelfs in een schouwburg die gevuld is met een elitepubliek.

Geen wonder dat elementen uit *globalart* een stijgend cultuurgoed zijn in – pakweg – de Nederlandse kunstwereld. Ongecompliceerd vrolijke volkscultuur, bijvoorbeeld, die door de elite eerst werd geridiculiseerd, is door *camp* gelegaliseerd en nu in het serieuze veld van de hoge cultuur terechtgekomen. Neem Annie M.G. Schmidts *Ja zuster, nee zuster*. Massaal volksvermaak in de jaren zestig, vervolgens afgedaan en vergeten, uiteindelijk in een toneelvoorstelling en een speelfilm herontdekt als nationaal cultuurgoed uit voorbije tijden. *Ja zuster, nee zuster* blijkt zelfs meerlagig en zegt ook nog eens iets over het nu.

*Camp* heeft bij dit naar elkaar toegroeien van lage en hoge kunst een rol gespeeld, net als commercialisering bij de eerste, en simpele overlevingsdrift bij de tweede pool. Een belangrijke factor is ook de tijdgeest: de vervanging – vooral tijdens de consumptie-*boom* van de jaren negentig – van het aloude Bildungsideaal door het *leisure*-ideaal, dat niet ontwikkeling maar vermaak als levensdoel centraal stelt. In elk geval is in het Nederlandse kun-

stenbeleid toegankelijkheid het sleutelwoord geworden. En al stuit dit op veel protest, toch heerst ook binnen de podiumkunsten het besef dat niemand erbij gebaat is als theatermakers hun publiek te veel van zich laten vervreemden. En dus puilen seizoensoverzichten plots uit van het gedegen repertoire, niet al te revolutionair gebracht en niet al te negatief van toon. De ontwikkeling leidt soms tot risicoloosheid, maar heeft ook fraai acteurstoneel en nieuwe impulsen in de toneelschrijfkunst tot gevolg. Soms weet een voorstelling zowaar de diepe smaakkloof tussen het brede publiek en de kunstelite te overbruggen, zoals bij *Vrijdag*, in een regie van Johan Simons van ZT Hollandia. Vorig seizoen liet Simons voor de première van Bas Heijnes toneelstuk *Van Gogh* (dat overigens zou floppen) weten dat hij genoeg had van zuiver negativistische stukken. Het ging, zei hij, ook om de warmte in een voorstelling. Ook in *Vrijdag* voerden liefde en vergevingsgezindheid de boventoon. De voorstelling werd genomineerd voor de NRC Toneelpublieksprijs én voor Het Theaterfestival, waarvan de selectie door een jury van theatercritici wordt samengesteld. Het was de enige voorstelling die op beide lijstjes voorkwam.

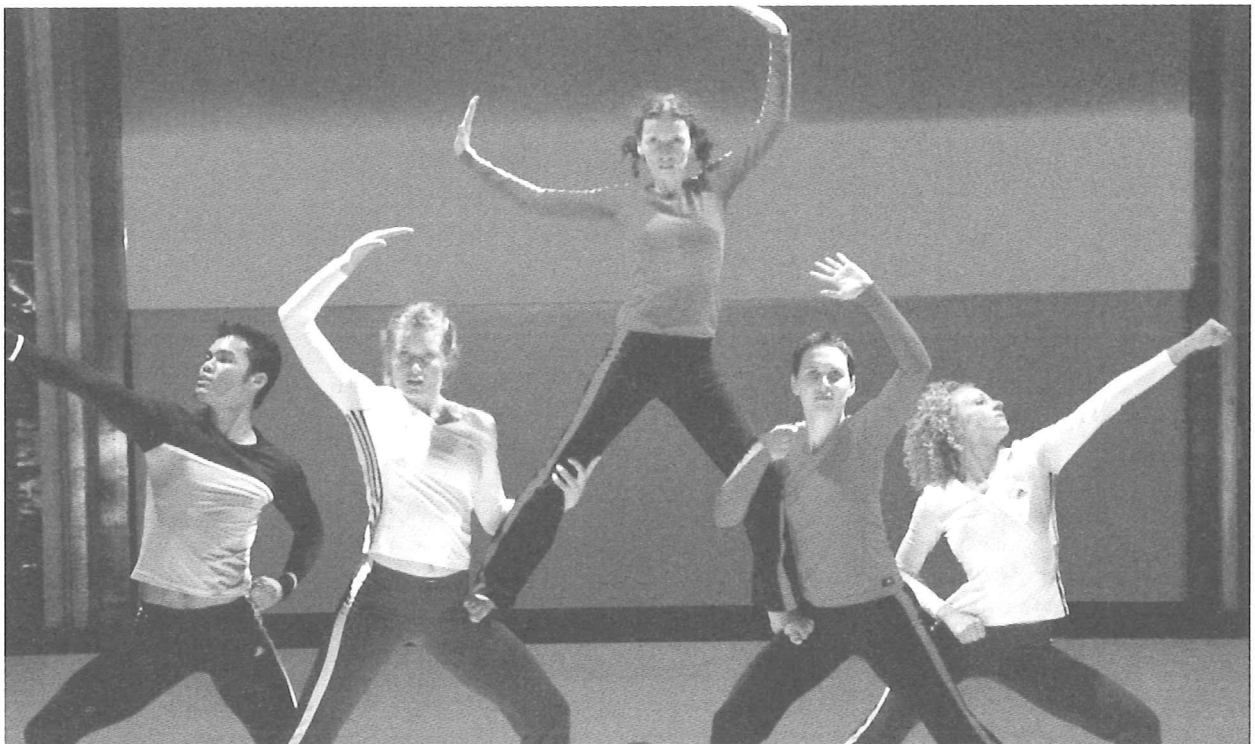
Genoeg over Nederland, terug naar Leuven en het publiek van Klapstuk. Dat mocht

pas massa worden op de laatste dag, bij *Chunky Move*. Bij voorstellingen als *A Space Odyssey* (2002) van de Spaanse Cuqui Jerez, *El Eclipse de A.* van de Baskische Amaia Urra en *Infinite Temporal Series* van de Australische Prue Lang kon de toeschouwer zichzelf allesbehalve vergeten. Integendeel: hij of zij moest intensief het brein aftasten op zoek naar sleutels om het gebodene te begrijpen. Hij zat dicht tegen anderen aan in kleine, verlichte ruimtes zodat hij ook op andere toeschouwers ging letten. En hij werd geacht voortdurend de eigen reacties ter discussie te stellen. 'Ik raak geïrriteerd/verveeld. Wil deze theatermaker dat ik geïrriteerd/verveeld raak? En zo ja, waarom?'

De inzet van het Leuvense publiek was werkelijk enorm. Als Nederlandse was mijn bewondering voor de muisstille, geconcentreerde toeschouwers mateloos, gewend als ik ben aan ongedurige, intensief fluisterende en immer de uitknop van mobieltjes vergetende Hollanders. Maar enkele meer ervaren Klapstukbezoekers hielpen me snel uit de droom. Met interesse had het volgens hen niets te maken. Met braafheid des te meer.

Aan enquêtes vooraf deed men in Leuven niet. Wel aan toetsing achteraf. Op de voorstellingen van Amaia Urra en Prue Lang volgde een vra-

Wanted: Ballet for a Contemporary Democracy *CHUNKY MOVE* foto RV

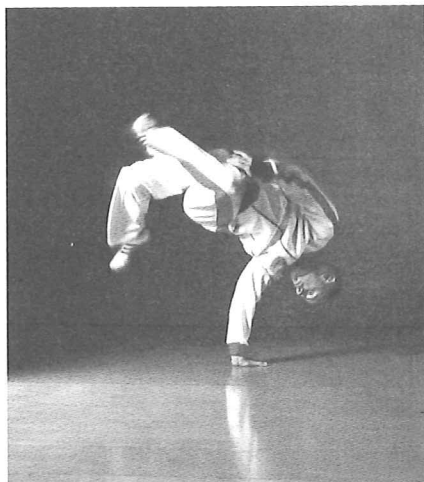


genuur. En op de laatste donderdag van het festival presenteerde Jérôme Bel de resultaten van een workshop van drie weken, de kiem van zijn voorstelling *The show must go on*, deel twee.

Er kwamen veel collega's en bekenden naar deze bijeenkomsten, grotendeels experts dus. Maar de kloof tussen maker en publiek was er niet minder diep om. Geraffineerd inzicht van toeschouwers bleek, zoals wel vaker, te berusten op een beslissing die de kunstenaar uit opportunisme had genomen. Amaia Urrea, bijvoorbeeld, koos voor haar fascinerende performance over wachten een film van Antonioni, omdat ze de titel en twee wachtcènes goed kon gebruiken. Niet omdat het werk van Antonioni, zoals een toeschouwer opmerkte, altijd handelt over dat ene, voorgoed verloren moment dat achteraf cruciaal bleek. 'Dat je het geluid telkens harder zette, wat betekende dat?' vroeg een andere toeschouwer die ook al zo hard had zitten peinen. 'Het geluid stond te zacht, van daar', antwoordde Urrea.

Voorafgaand aan de presentatie van zijn onderzoek zei Jérôme Bel benieuwd te zijn naar de reacties en meningen van zijn publiek. Naderhand bleek hij een slecht luisteraar die vragen niet of half begreep, al kan dat te wijten zijn aan de voertaal van het gesprek, het Engels. Hinderlijker aan deze 'enquête' was dat zij niet anoniem was. Vraag en antwoord bleven daarom oppervlakkig en vooral: sociaal wenselijk. Sommige toeschouwers vonden de presentatie (een semiotische oefening waarin de woorden die de acteurs middels letters op hun t-shirt uitbeeldden vervolgens werden 'gespeeld') saai, maar durfden dat eigenlijk niet te zeggen. En Jérôme Bel wilde het eigenlijk ook niet horen: 'Is het je bedoeling dat we ons gaan vervelen?' vroeg een toeschouwer. Bel: 'Maar jullie verveelden je niet! Het was stil en ik heb ook mensen horen lachen!' Dat publiek zich ook in stilte kan vervelen, en lacht als het iets herkent bij de acteurs, of gewoon omdat het de acteurs kent en hen niet wil teleurstellen, werd door geen van de partijen uitgesproken.

In een bundel over performances en hun publiek, uitgegeven naar aanleiding van het Münchense Spielartfestival in 2001, zegt Jérôme Bel in een gesprek met Jan Ritsema het volgende over het performancepubliek: 'If they want to be treated like children, so be it. If they want to be treated like cattle, so be it. These things are not of our (the artists') concern.' Zijn collega Tim Etchells van Forced Entertainment (ook op Klapstuk te zien), schrijft er



Wanted: Ballet for a Contemporary Democracy  
CHUNKY MOVE foto RV

in dezelfde bundel dit over: 'Build the audience. Draw them in. Make them feel at home. Give them the taste of laughing together. Then split the audience. Make a problem of them. Disrupt the comfort and anonymity of darkness. (...) Give them the taste of laughing alone. The feel of a body that laughs in public and then, embarrassed, has to pull it back.'

Dit laatste lijkt een warme, avontuurlijke manier om met de toeschouwers om te gaan, maar aan het slot van Etchells' stuk blijkt dat Forced Entertainment dit avontuur niet met iedere Tom, Dick en Harry aangaat. Het kan alleen met 'an audience that does not want old kinds of dramatic bullshit.'

Natuurlijk, het publiek moet ook talent hebben. Anderzijds: arme massa, waarop het nog altijd zo goed neerkijken is. Waar men bij marketingbureaus allang weet dat de consument soms sushi wil en soms een gehaktschijf, bestaat in het theater nog altijd de gewoonte de tegenstelling tussen 'bullshit', (springlevend in de vorm van *globalart*) en de avant-garde – die, als we niet uitkijken, danig ouderwets wordt – stevig aan te scherpen en er niet overheen te denken. Terwijl de redding voor elk van beide uithoeken nu juist ligt in het goed en eerlijk kijken naar elkaar. Niet in termen van klakkeloos overnemen, maar wel vrij van vooroordelen en met de oprechte vraag naar wat er in het andere veld gebeurt, en of het mogelijk is iets van elkaar te leren. Zeker, de massa heeft zelden gelijk. Maar daaruit volgt niet dat zij per definitie ongelijk heeft.

Wanted: ballet for a contemporary democracy

noemt Chunky Move zijn voorstelling. Het idee ervoor is gebaseerd op het werk van de Russische kunstenaars Komar en Melamid die in 1993 aan de hand van een opiniepeiling nagingen hoe het populairste schilderij van de VS eruit zag. Anno 2003 valt op dat dit proces je in de eerste plaats doet denken aan *direct marketing*, een techniek waarvan *contemporary democracy* onmiskenbaar trekjes heeft overgenomen. *Australia's most wanted dance performance* is een mooi voorbeeld van *product placement*. De voorstelling draait niet om de democratisering, maar om de commercialisering van kunst.

Dat die twee zaken niet hetzelfde zijn, is iets wat binnen en buiten de theaterwereld te vaak wordt vergeten. Commercialisering van kunst – of het politieke proces – betekent: het op steeds kortere termijn bevredigen van de behoeften van de massa, waarna een neerwaartse spiraal van nivellering ontstaat. Werkelijke democratie is iets anders. Dat behelst in het ideale geval de zorg voor de publieke ruimte, waarin ook plek is voor het kwetsbare, het ingewikkelde en de lange termijn. Ook. Niet: *alleen maar*.

Dé uitdaging voor podiumkunstenaars en politici in deze tijd is het vinden van een goede balans tussen de realiteit van de commercie en die utopische democratie. De kunst is de spiegel van de samenleving en polariseert. (De kloof tussen hoog- en laagopgeleiden, om iets te noemen, wordt in Europa bijvoorbeeld steeds dieper.) In een overzichtelijk veld als de kunst is het daarom zaak dat de polen voortdurend met elkaar in contact blijven. Het midden, het *delen* van de publieke culturele ruimte moet de uitdaging zijn. Niet: het zich terugtrekken in bastions en het preken voor eigen parochie.

Makers van *globalart* moeten er zich rekenschap van geven dat elke formule uitgewerkt raakt en dat resultaten behaald in het verleden geen garantie bieden voor de toekomst. Zij moeten een dialoog kunnen aangaan met het experiment. Avant-garde kunstenaars mogen hun onderzoekstaak niet beperken tot de inhoud, maar deze uitbreiden naar hun publiek. Hun vermogen grenzen te verleggen ontslaat hen allerm minst van de plicht om zich goed en eerlijk af te vragen of wat zij willen vertellen, ook overkomt. Juist integendeel. ●●●