

‘Geef mij stukken die over de maatschappelijke problemen van vandaag vertellen’: die oproep kon men in eerdere politiek acute perioden reeds horen.

teksten die vandaag geproduceerd worden hebben wellicht een té groot wegwerpgehalte, een té utilitaire functie gekregen en hebben daar hun autonomie als tekst bij ingeschoten.

Maar mijn gemis vandaag is toch nog van een andere aard dan dat van Ben Stroman in de balans die hij opmaakte aan het begin van de jaren '70. Het heeft immers geen zin een nostalgie te gaan ontwikkelen naar een soort van theaterschrijver die wij in het verleden nooit echt gehad hebben, maar die we vandaag in die vroegere gedaante misschien ook niet meer nodig hebben. Wat voorbij is, komt meestal niet terug, tenzij in een zo fundamenteel ándere gedaante dat wij die nog nauwelijks zullen herkennen.

Veranderende functies

Ik denk dat de vandaag gestelde vraag naar het ideale stuk, naar een geschreven theaterliteratuur die de tand des tijds trotseert veel verder moet gaan en ons moet leiden naar vragen omtrent de veranderde maatschappij, de veranderde functie en vormen van het theater daarin en de veranderde plek van de tekst –en dus van de schrijver– in dat theater. Want die andere prognose van Ben Stroman –het deel gaan uitmaken van deze kleine landjes bij de zee van een veel grotere maatschappelijk-culturele én artistieke context– heeft zich sinds de jaren '70 eveneens op een overtuigende manier voltrokken. Wij zijn in die context niet geruisloos verdwenen en ten onder gegaan. Het internationaal openplooiën van het domein van onze podiumkunsten werd in de voorbije decennia gerealiseerd: het theater van ‘Nederlandstalige oorsprong’ (laat ons het voorlopig zo noemen) neemt vandaag een belangrijke plaats in op de Europese scène en, wat sommige makers betreft, zelfs daarbuiten.

Eén van de dingen waar we die laatste decennia echter niet in geslaagd zijn is het aantasten en transformeren van het algemene beeld van ‘wat theater is of hoort te zijn’ zoals dat leeft in bredere lagen van de bevolking. Van het theater verwacht men nog al te vaak: het vertellen van een afgerond verhaal op een scène, aan de hand van realistische situaties en via psychologisch herkenbare personages, meestal in de evidente locatie van een huiskamer met een tafel en stoelen. De hardnekkigheid waarmee theater in algemene zin geassocieerd wordt met een soort van soap in levende lijve, de hardnekkigheid waarmee de –meestal van een naturalistische aanpak doordrongen– idee gehandhaafd wordt van de kunst in het algemeen, en het theater in het bijzonder, als een nabootsing van de werkelijkheid is verbazingwekkend. De traagheid waarmee een moderne en postmoderne (en dan spreken we nog niet van wat na het postmodernisme komt) visie in de verwachtingspatronen t.a.v. theater doordringt, doet soms denken aan die eeuwenlange evolutie die nodig was om wat onze visie op het heelal betreft af te stappen van de idee dat de aarde het middelpunt van alles is.

Nochtans hebben ‘naturalistische’ theaterauteurs als bijvoorbeeld Strindberg reeds in de loop van hun carrière deze opvattingen overboord gegooid om van daaruit een moderne visie op tekst en spel te gaan ontwikkelen. Na het klassieke drama en het burgerlijke treurspel werden aan het begin van de twintigste eeuw de eerste vormen ontwikkeld van een modernere dramaturgie waarin de eenheid van handeling vervangen werd door de eenheid van het subject, van het ik. (cf. wat Strindberg betreft: *De Vader versus Droomspel*, cf. de eerste tekst van Maiakovski, enzovoort). De tussenmen-

selijke dialectiek, de strijd tussen sociale, politieke of morele antagonisten die in het burgerlijke drama de dialoog als meest geëigende vorm hanteerde, mondde in de jaren '30-'40 van de twintigste eeuw uit in de epische fabels van Brecht en in de jaren '50-'60 in de eenzame mentale ik-ruimten van Beckett. De globale episering van de theatertekst werd later onder andere verdergezet in het over verschillende personages verdeelde filosofische discours van Peter Handke en in de weerbarstig-muzikale scènische denktakten van Heiner Müller. De fabel of het verhaal waaraan Brecht nog heel wat kracht toedichtte, werd door het postmodernisme gedeconstrueerd. Personages werden in sprekers getransformeerd, een evolutie die op vruchtbare wijze samenging met nieuwe ontwikkelingen in de manier van acteren.

‘Koppige’ verhalen

Maar – zoals Roland Barthes terecht opmerkte – de narrativiteit werd gedeconstrueerd, maar de verhalen bleven leesbaar. Uit de hem aangeboden brokkelige, gefragmenteerde vormen kon de toeschouwer zijn eigen verhaal samenstellen: aan de emancipatie van de performer, de theatermaker beantwoordde in die periode een emancipatie van de toeschouwer. Het publiek werd niet meer benaderd als een gelijkgestemde verzameling van mensen die zich overgaf en inleefde in het getoonde, maar als een toevallige groep autonoom denkende individuen, die weliswaar een ervaring deelden maar ook door die ervaring geïndividualiseerd werden. Ook narrativiteit lijkt een grote hardnekkigheid te vertonen. De behoefte aan het verhalende is nog lang niet uit het theater verdwenen. De paradigmawissel in de richting van meer abstracte, muzikale structureringsmethoden, zoals die zich in de beeldende kunsten voltrok, blijkt in het