

kwaliteit zal hebben: dat het als vanzelfsprekend aanvaard zal worden. Die aanvaarding gebeurt slechts als het object aan een reeks expliciete en impliciete voorwaarden voldoet. Maar de kunstenaar zal slechts zelden vaststellen dat de aanvaarding niet zonder discussie, zonder afwijkende meningen gebeurt. De moeilijke interactie tussen werk, kunstenaar, publiek en criticus is begonnen. De centrale vraag die daarbij door de kunstenaar gesteld wordt, de vraag die schuilt achter sociale relevantie, esthetische consequentie, creatieve drang is de vraag van welke de anti-psychiater R.D. Laing beveerde, dat ze schuilt achter vele zoniet alle van onze activiteiten: de vraag *Hou je van mij?* En als je van me houdt, zegt de kunstenaar daarbij, aanvaard en koester dan dit object dat ik gemaakt heb. De criticus neemt de moeilijke positie in dat hij de aanvaarding of de afwijzing in het openbaar, meestal op het papier, mededeelt. Maar de criticus bevindt zich op dit punt net op dezelfde positie als de kunstenaar, want ook hij leeft met de hoop dat wat hij opschrijft, zal overtuigen door zijn vanzelfsprekendheid.

En nu terug naar ons verhaal.

Als je nu toetreedt tot de selectiejury, ontmoet je een reeks van mensen die met het bovenstaande wel geen problemen zullen hebben, en die in stilte hopen dat de vanzelfsprekendheid van hun oordelen aan de basis ligt van het hen door anderen toegerekend gezag en dat hun vanzelfsprekendheid vanzelfsprekend zal gedeeld worden door de andere leden. Alleen zullen de deelnemers aan de jurygesprekken dan vlug merken dat de vanzelfsprekendheid van het eigen oordeel verzinkt in het moeras van tegengestelde opvattingen, onvermoede verwachtingen, ontstaan uit persoonlijke voorkeuren gegroeid uit micro- en macro-historische achtergronden. Zo lang als dat zou kunnen verklaard worden door de persoonlijkheid van de criticus, zouden we in het stadium verkeren van de verwarring die ik in de inleiding geschetst heb. Maar in de gegeven omstandigheden, in dit scharnier van de geschiedenis van het toneel van de Nederlanden, wortelen de verschillen in beoordeling veel dieper en zijn ze in een ruimere context verankerd, zodat ze dus veel interessanter zijn.

En dat is nu precies de meest fascinerende en verrijkende ervaring die je als jurylid opdoet. Ik heb geleerd dat buiten de persoonlijke inbreng, de culturele achtergrond een bijzonder grote rol speelt.

Voor Nederland is een vertrekpunt van elk oordeel over toneelspelen vandaag het feit van de Actie Toots en die Actie heeft

al een hele poos geleden plaatsgehad. Het is een heel belangrijke daad geweest omdat het toen niet buitenstaanders waren, maar precies mensen uit de theaterwereld zelf die hardhandig en brutaal gemeld hebben dat ze een totale onvrede hadden met wat toen als goed, degelijk, traditioneel theater gold. De actie heeft in de generatie theatermakers en spelers van toen diepe wonden geslagen. Maar dat belet niet dat ze een proces op gang gebracht heeft, waarbij er een knagende twijfel is ontstaan over wat een acteur kan, moet en, misschien sterker nog, mag zijn. Die twijfel heeft zeer sterk om zich heen gegrepen, en ironie, onzekerheid, angst en censuur op emoties zijn daarbij op de voorgrond getreden als antwoorden op de geformuleerde kritiek. In die context begrijpen we beter het belang van het verschijnen van Franz Marijnen in Rotterdam in 1977. Zijn spraakmakende producties bij het Ro-theater betekenden dat je in Nederland weer uitbundig, barok theater kon maken. Marijnen was op dat ogenblik niet iemand van de restauratie, maar gelukkig iemand van een andere tak van het vernieuwend theater, een mogelijke weg voor het theater van vandaag. Wat hij van acteurs verwachtte, was een totaal emotioneel engagement, een zich schaamteloos overleveren aan de emoties van de tekst. De acteur, zo heeft hij gezegd, moet voorbij zijn eigen mogelijkheden gaan, een acteur kan nog altijd meer en het is de taak van de regisseur om hem daartoe te stimuleren.

Was Marijnen een antwoord op een *ma-laise*, dan was daarmee het probleem niet opgedoekt, want Marijnen in zijn theater vol uitpattingen, werd met zeer veel wantrouwen in het Calvinistische Noorden bekeken. Was dat een weg die je bewandelen moest? In Nederland werd op vele plaatsen neen gezegd. In Vlaanderen wekte het theatermaken van Marijnen een veel directer enthousiasme. Want in Vlaanderen was er geen actie Toots geweest, was er een grotere continuïteit blijven bestaan, en was er meteen ook een mindere dosis aan zelfbevraging gebeurt.

En hier zien we langzamerhand de problemen verschijnen die ons hedendaags theater kenmerken.

### Zuiverheid versus plezier

Als je twee polen wil tekenen, dan zou aan de ene kant de pool van de strenge avant-garde staan. Het is een theater dat zich ziet in de nu al lange traditie van de twintigste eeuw, waarbij een model van vooruitgang wordt gehanteerd, waarbij zuiverheid en essentie door eliminatie wordt nagestreefd.

Het is de avant-garde van de negatie, die in de schilderkunst het zwarte vierkant van Malevitsch en in de muziek de stilte van John Cage heeft opgeleverd (en historisch gezien hinkt het theater hier achterop, want in de andere disciplines is men al lang aan deze radicale eindpunten voorbij). De andere pool in het theater is merkwaardig genoeg niet die van de restauratie, van de terugkeer of de traditie van de traditie. Neen de andere pool wentelt zich in het troebele, het plezier, het exces, de grote emoties, het retorische: zij koestert de verboden vruchten van haar tegenpool.

Merkwaardig genoeg laat deze opdeling zich tot op zekere hoogte geografisch situeren. Aan de ene kant staat eerder Nederland, aan de andere eerder Vlaanderen (en de nuance 'eerder' is hier zeer belangrijk).

Als je dan als Vlaams criticus naar de internationale jury trekt, arriveer je met een arsenaal aan eisen en verwachtingen die al heel vlug cultureel bepaald zijn. Daarom komt het elk jaar weer voor dat de discussie uitloopt op een informeren van elkaar, Vlaamingen tegenover Nederlanders en andersom. Het gaat daarbij niet alleen over opvattingen over acteren, maar ook over de inhoud van de stukken en bij de selectie van 1993 hebben we er twee uitstekende voorbeelden van. Voor de productie *Count your blessings* was de jury in grote mate volgens de twee nationaliteiten verdeeld: er was van Vlaamse kant veel reserve. Je kon problemen hebben met de opdringerige aanwezigheid van het model, dat zelfs in het toneelbeeld verwees naar *Gross und Klein* in de *mise-en-scène* van de Schaubühne, (al kan je voor dat toneelbeeld al even goed naar het eerste werk van Jan Lauwers verwijzen). Je kon problemen hebben met het ondoorzichtige van de vele acties, die al veel te vlug naar altijd dezelfde boodschap verwezen. Je kon wrevel voelen op het ogenblik dat die boodschap dan nog eens klaar en overduidelijk geformuleerd werd, zodat de moraliserende, prekerige strekking niemand kon ontgaan en je bleef er wat onbetrokken op kijken. Of zoals Eric De Kuyper het op de radio bij Pol Arias zei: toneel mag toch ontroeren, en juist deze ontroering was in *Count your Blessings* afwezig. Maar van Nederlandse kant was het dan weer volledig anders: de boodschap werd zeer sterk gewaardeerd, en de critici meenden dat dit beeld van Nederland op dit ogenblik van de hoogste relevantie was: je stond, in *Count your Blessings*, oog in oog met de Nederlandse ontwrichting, wanhoop en doelloosheid. Het bijna verdoken thema van Anne Frank, waarbij de vermeende, mythische heldhaftigheid van