

acteren. Het spelplezier is een wezenlijke component van de voorstelling en maakt je als publiek deelgenoot aan het stuk. Het contact met het publiek tijdens en na de voorstellingen in de foyer is eerlijk en niet pretentief. Het zijn ook vaak deze acteurs die tijd en energie steken in inleidingen en/of nabesprekingen bij elke voorstelling. Hier vind ik het beeld van de acteur als entertainer in de puurste vorm terug.

Verder kan ik genieten van mooie teksten. Uiteraard horen hier de goede vertalingen van de klassiekers bij, maar ook hertalingen met veel respect voor het origineel vind ik zalig om te beluisteren. De Roovers getuigen voor mij van een groot respect voor de tekst. Zij puren telkens opnieuw het origineel uit, overdenken elke tekstkeuze en dat resulteert in stevige dialogen en poëtische teksten. *Maria Stuart* bevestigde dit nog maar eens. Ook *Romeo en Juliet* van Mieke Hollevoet vond ik een prachtig voorbeeld van een adaptatie van Shakespeares *Romeo and Juliet* voor jongeren, met veel respect voor het origineel. Wat het acteren verder nog be-

treft merk ik dat de manier waarop de tekst gezegd wordt mij erg beïnvloedt. Antwerpse a's en andere slordige uitspraken storen mij. Al vrees ik dat, gezien de stijgende frequentie waarin ik ze hoor, ik hiermee zal moeten leren leven.

Het oog wil ook wat. Decor en kostumering kunnen voor mij belangrijke componenten zijn in een theatervoorstelling. In *Le Cid* van Toneelgroep Amsterdam zag ik prachtige kostuums in een mooi, sober decor. Deze bombastische kostumering was een streling voor het oog en, gecombineerd met een per acteur bepaalde gestiek en houding, verduidelijkt ze het personage. Bij haast elke voorstelling van De Tijd geniet ik van het pure, in mooie materialen opgebouwde decor.

Als ik dan denk aan de voorstellingen van het Nederlandse jeugdtheatergezelschap Wederzijds, besef ik dat ik hier naast het prachtige, enthousiaste acteren en de vaak schokkend actuele thematiek ook de a capella-zang in die voorstellingen zeer mooi en aangrijpend vind.

Ruime persbelangstelling en brede pro-

motiecampagnes kunnen mij zelden raken. Zou erger ik me zelfs aan gezelschappen zoals Het Toneelhuis en Het Zuidelijk Toneel, die beter promotie kunnen voeren dan voorstellingen maken en die in de pers toch op een zeer milde kritiek kunnen blijven rekenen.

Maar eigenlijk is het onnatuurlijk om theater kijken zo te ontrafelen. Het harmonisch samengaan van een goede tekst met gedreven en natuurlijk acteren in een esthetisch scènebeeld is voor mij een indringende beleving. Ik voel me bovendien de koning te rijk als ik besef dat dit alles voor mij live op dat moment gebracht wordt. Dan is de hele heisa (tickets reserveren, instant food koken, huiswerk van de kinderen oppervlakkig bijsturen, roekeloos rijden, proberen reglementair te parkeren,...) om als toeschouwer om halfnegen 's avonds in je toneelstoel te zitten, snel vergeten. Dan laadt de voorstelling mij op en kan ik er een week lang over nadenken en ze enten op mijn eigen leven. Kortom, genieten.

## Over het samenspel van kijken en weten

Luk Van den Dries doceert al geruime tijd Theaterwetenschappen aan de UI Antwerpen, eerst als wetenschappelijk medewerker van Carlos Tindemans en nadien als diens opvolger.

Diep onder de Sloveense aardkorst, in de grotten van Postonja, leeft een zeldzame diersoort, het mensensijsje. Het is een vreemd antropomorfe naam voor een beestje dat er uitziet als een hagedis. Een paar exemplaren worden in ondiepe bekens bewaard om te tonen aan de horden toeristen. Roerloos ondergaan de mensensijsjes die didactische demonstratie. Je zou kunnen zeggen dat ze schichtig zijn, maar schichtig associeer je met ogen die bang wegstaren en die hebben ze juist niet. Hun ogen zijn in een langzaam genetisch aanpassingsproces verschaald. Door allerhande spelingen van de natuur zijn deze diertjes terechtgekomen in een eeuwige duisternis. Ze hebben leren overleven door roerloos te blijven zodat ze zo weinig mogelijk energie verbruiken. En hun ogen hadden ze niet meer nodig. Ze zijn langzaam dichtgegroeid.

Soms moet ik aan het lot van die mensensijsjes denken als ik weer eens in het toneel donker zit. Het theater zoals het sinds anderhalve eeuw beoefend wordt, is namelijk een lichtschuw gebeuren geworden. Het speelt zich af in de holte van een gebouw dat erop voorzien is alle licht buiten te houden: een zwarte doos. De bunker, zoals de Antwerpse Stadschouwburg genoemd wordt, is nog niet eens

zo'n gekke architectuur, want het laat zien wat een theatergebouw eigenlijk is: een pantser tegen het licht. Ook in deSingel ervaar ik diezelfde architecturale explicietheit: de lange weg door de labyrintische gangen laat duidelijk merken dat je een spelonk binnendringt. De kern ervan is de duisternis. Er wordt natuurlijk alles aan gedaan om dat zoveel mogelijk te maskeren, om een gebouw vriendelijk te maken, laagdrempelig, met beelden en borden en trappen en zuilen die als armen van een inktvis de toeschouwers naar binnen moeten zuigen. Maar het moment waarop men het licht dooft in de zaal (meestal heel zachtjes, bijna glijdend, om die overgang niet te bruuskeren), besef je dat het donker het meest wezenlijke uitgangspunt is van de theatrale ervaring. 'Doek' zegt Beckett wanneer hij een bedrijf wil laten eindigen of beginnen, en dan ontdek je dat hij eigenlijk nog voor een klassieke bühne schreef. Toneelschrijvers hebben zich inmiddels aangepast. Al een hele tijd heet het nu 'Donker'.

Ik hou erg van dat overgangsmoment. Het van buiten naar binnen keren. Het wachten, het door de gangen lopen, het zoeken van een plek. En dan het 'het gaat beginnen'-gevoel. Of het 'het is al begonnen'-gevoel. Of de ontvangst

van de spelers die al klaar staan. Of de duisternis van een scène die zich zal onthullen. In elk van die aanvangspoëtica's zit een sluimermoment. Wat de Amerikaanse socioloog Erving Goffman het 'keying' proces noemt. Je doet een mentale deur open, maar tegelijk sta je nog op de drempel. Het moment tussenin. Zoiets als tussen dag en nacht, tussen eb en vloed. Het moment van verwachting. Het zwart. Het is een ogenblik dat gevuld is met een aangename spanning. Ook na al die honderden voorstellingen, blijft dat kleine keringsmoment zijn geheime kracht behouden. Het is vol en leeg tegelijk.

Maar eigenlijk sleutel je vooral aan je blik. Je stelt je in op een genodigd kijken. Eigen aan het theatermedium is dat het het kijken solliciteert en dat is wellicht de meest intieme en tegelijkertijd fragiele kant ervan. Acteurs laten naar binnen kijken, laten zich zien, zijn zich bewust van de op hen gerichte blikken. Op dit kruispunt van een bewust georganiseerd blikspel ontstaan de heerlijkste momenten in toneel. Het kijken wordt de inzet van een hele strategie tussen tonen en verhullen, ontvangen en terugkaatsen. Maar soms ook niet. Soms is het kijken eerder gênant, of onwennig. Het gevoel dat je er niet bij hoort of dat het toch niet

rol in het kijken? Het zijn aspecten die erg belangrijk zijn om iets meer te weten te komen over de interactie tussen scène en publiek, en die kunnen helpen om in te dringen in de motieven van theaterbezoek of het afmaken van toetschouwers. Dit soort publieksonderzoek voegt, naast vrijheidsbesteding, economische factoren, waardenonderzoek e.d., een stukje aan de toeschouwerspuzzel toe. Helas is er voor dit soort kwalitatief onderzoek minder aandacht: wellicht omdat het een enorme inzet van middelen vergt en omdat de resultaten niet onmiddellijk promotioneel vermarkt kunnen worden. Hoewel dit dringt het onderzoek naar cultuurgedrag dat momenteel wordt uitgevoerd door KUL-UG-BHASA ook in deze gebieden door.

Een kleinschalig profielproject over de kwaliteit van de waarneming werd uitgevoerd naar aanleiding van een productie van Bak-Truppen, *Peers, du liijst*, uitgenodigd door Monty in het kader van Antwerpen '93. Drie groepen via studenten gingen aan de slag, gewapend met enquêtes, bandopnemers en video. Inzet van het project was na te gaan welke analysemethoden welke soort kwalitatieve informatie over waarnemingsprocessen opleverde. De enquêtes peilden vooral naar evaluatie en welke factoren daarin een rol konden spelen. De publieksobservatie door middel van een video-opname van een twintigtal toeschouwers ontdekte de aandachtsstructuren van het publiek. En de interviews met groepjes toeschouwers volgens de 'theatre talk'-methode registreerden hoe een voorstelling geïnterpreteerd wordt met meningen, betekenissen, emoties, reacties. Alle onderzoeksresultaten samengebracht, verschaften min of meer een idee van het kijkgedrag tijdens deze voorstelling. Uiteraard zijn de bevindingen daarvan niet zomaar extrapolerebaar naar andere publieksgroepen. Al was het maar omdat het om een zeer bijzondere voorstelling ging: de eerste keer dat Bak-Truppen in Antwerpen optrad voor een publiek dat nog nauwelijks vertrouwd was met de manier van theatermaken die de groep zo eigen is.

Over de relatie tussen weten en kijken is een aantal interessante observaties te maken. Opvallend aan de samenstelling van het publiek was namelijk het aandeel van toeschouwers dat zelf actief is in de culturele sector. Lijst 60% had professioneel met het theater te maken. In het licht van die vaststelling wordt de 'modale' toeschouwer heel wat minder gewoond: hij vormt een duidelijke minderheid. Die kleinere groep was opvallend milder in haar oordeel wat alle intuïties bevestigt rond specificaties: naarmate je meer vertrouwd bent met een medium, naarmate je meer vergelijkend wordt de lat ook hoger gelegd. Meer expertiselaidt tot een kritischer kijkhouding: je bent als

in welke mate spelen achtergrond en context een mening, wat is de invloed van de voorkeuren, kijkt een toeschouwer, hoe komt hij/zij tot een zelf een bijzonder interessant gegeven. Hoe ding, etc.) is het perceptie- en receptiegedeburen komt kijken, wat is de beroepsgroep, de opleiding, etc.) is het perceptie- en receptiegedeburen. Meer dan de louter sociologische kennis (wie proces: de waarneming van de toeschouwer. over de meest verborgen kant van het theaterleert het receptieonderzoek ons wel degelijk iets. Ijkt veld indeelt in onbruikbare opposities, dan schap dat zo onproductief het wetenschapschap van dit schisma tussen harde en zachte wetentallen en procenten. Proberen we los te komen interpretatieuigen, maar objectieve feiten, gesche bespiegelingen, geen subjeetieve 'Hinein-geen vage theorieën, geen vergezochte filosofie van 'harde' wetenschapskijkhouding. Hier gelden conceptieonderzoek meestal bekleed met een aurabinnen de eigen vakdiscipline wordt het re-kijkgedrag bij een productie van Bak-Truppen. aanleiding van een empirisch onderzoek van het de impact van het weten op het kijken, naar wetenschapskijkhouding antwoord op de vraag naar Laat ik beginnen met een experimenteel-geerde op het onderzoek.

als beperkt relatief beschouwd, of dat het stelen van die vraag mijn kijken zou saboteren. Verder dreutelend in het onderzoek van *Etcetera*, vraag ik me af of het beoefenen van een wetenschapsgebied voortdurend een specifieke omgang met zijn object veronderstelt. Rijdt een burgerlijk ingenieur anders over een brug? Bedrijft een dokter op een andere manier de liefdesvergelijkingen manken een beetje, maar toch. Altijd kom je met dit soort vragen ook op het genieten uit. Het is een thema dat met een vast te regeltmaat ook door mijn studenten geopen wordt. Kan je nog wel genieten als je een verd wordt. Kan je nog wel genieten als je een voorstelling analyseert? Meestal zeggen ze het explicieter: kapot-analyseert. Alsof genieten een totaal naïeve perceptie veronderstelt. Alsof genieten het denken moet uitsluiten. Alsof het spreken over een ervaring de impact ervan te niet zou doen. Dit 'weet'-aspect vertoebelt ook vaak discussies met andere toeschouwers. 'Ik ben geen deskundige; zeggen ze dan, om hun eigen mening af te zetten tegenover die van een 'kennner'. Dit kwam ook weer ter sprake in de botsing tussen de minister van Cultuur en de commissie dramatische kunst: misschieten moesten er ook 'modale' toeschouwers' tot die commissie toetreden. De onderliggende motivering is dat deskundigen per definitie anders kijken, volksvreemd zijn en er een elitaire smaak op nahouden. En dat ze een tegengewicht moeten krijgen met smaak en oordeel van gewone mensen. Maar wie is die modale kijker en hoe lang blijft je dat? Deze en nog vele andere warrige gedachten bekropen mij terwijl ik positief

voor jou bestemd was. Soms is de intimiteit te groot en blij je verleggen weg. Maar vaker is ze niet groot genoeg en spelen de acteurs met de gordijnen toe. Je blijft op de drempel staan en wordt niet toegelaten.

De uitwisseling van licht en donker tussen scène en zaal markeert deze overgang in het kijken. Er vindt dan een Wisseling van perceptiecodes plaats. Niet van werkelijkheid naar fictie, alsof dat twee aparte werelden zijn, maar van verschillende soorten kijken. Ik heb het gevoel dat de toneelblik minder grataut is, het is een gewilde, in een bepaald tijdsverloop uitgepaarde aandacht. Tegelijk is het ook een overgeleverd kijken. Je laat toe dat je netvlies bevoerd wordt en kan daar weinig controle op uitvoeren. Tenzij je je afsluit of opstapt. Deze ontvankelijkheid is trouwens allesbehalve passief. Sensatieve concentratie gaat met een enorme activiteit gepaard. Al je mentale en zintuiglijke sensoren gaan aan het werk om het enorme aantal indrukken in de loop van een voorstelling te verteren. Het is een zeer disparate activiteit die zich op verschillende mentale en sensatieve registers afspeelt: perceptie, emotie, energie, interpretatie, kwalificatie, etc. Het is duidelijkt dat het ook niet alleen om het kijken gaat, maar om een ontvankelijkheid die de hele fysieke huishouding betreft. Het woord 'toeschouwen' is een passend equivalent voor die theaterale ervaring van het publiek. Het schouwen is namelijk een zeer actieve vorm van kijken, er zit iets filosofisch in en tegelijk iets evaluatiefs. Ik zie het schouwen ook als een zeer broeiende activiteit, iets dat van binnen aantrekt en rookt. De toeschouwer als evaporatiemachine van het toneel. Het toe-schouwen maakt ook duidelijk dat het de kijker is die de eindregie doet van de voorstelling: hij maakt de productief af, uit het gigantische aanbod van de scenische presentatie maakt hij zijn eigen selectie, schouwt hij de voorstelling toe. De kunst van het kijken noemde Bertolt Brecht dat. De vierde scheppe volgens Meyerhold.

Ik moet bekennen dat de vraag van *Etcetera* mij nogal overviel. 'Wat ons onder meer interesseert is hoe een theoreticus-theaterwetenschapper een (theater/dans)voorstelling "beleeft". Heeft het weten invloed op de perceptie? Kijk je anders dan een modale toeschouwer of een criticus?' Het is een vraag die bol staat van de veronderstellingen, over de invloed van het 'weten' op het 'kijken', op de speciale positie van de theaterwetenschapper tegenover die van de criticus of de modale kijker (wie is dat?). Het is een zeer pertinente vraag, maar één die ik mezelf nooit stel. Misschien omdat ik dat 'weten'

geofend kijker minder snel tevreden. Dit bevestigt eerder onderzoek rond de verschillen tussen ervaren en minder ervaren theaterpubliek: het ervaren publiek (zij het werkzaam in de sector, of een regelmatige bezoeker) vertoont een complexer kijkgedrag. Thema en inhoud als evaluatiecriteria worden aangevuld met een meer vormgerichte kijkhouding waarin de eigengereide omgang met de theatrale middelen centraal staat<sup>1</sup>. Niet het wat domineert in de appreciatie van een professioneel publiek, maar het hoe. Of, iets genuanceerder, de vertelling wordt niet los gezien van de manier waarop die theatraal gestalte krijgt.

Een andere conclusie van dit empirisch onderzoekje betreft het belang van de context in de receptie. Zo vergeleek een wat oudere toeschouwer het gebeuren op de scène met de happenings die hij in lang vervlogen tijden had meegemaakt. De nieuwe Bak-Truppen kon daar op geen enkele manier aan tippen. In zijn ogen was de productie een zwak afkooksel van een beproefd recept. Een andere toeschouwer zag meer heil in de voorstelling. Hij had zich ingesteld op een Monty-avond, en dat stond synoniem voor gedurfd, radicaal en experimenteel. Daar beantwoordde de productie aan. Nog een andere toeschouwer interpreteerde de titel als een embleem voor Noorwegen, waar ze een zwak voor had. Die Noorse context had haar in staat gesteld verschillende momenten uit de voorstelling te groeperen rond de noemer van de 'typisch Noorse cultuur/natuur'. Ook de schaarse toeschouwers die het verhaal van Peer Gynt kenden én dit konden terugvinden in de productie waren vrij positief gestemd. Het viel trouwens op hoe toeschouwers die erin slaagden een centrale focus te vinden in de vrij chaotisch opgebouwde productie een veel positievere houding innamen dan diegenen die dat niet konden. Oninvoelbare en oninvoelbare dispaartheid werkt kennelijk negatief. Die mentale operator die op zoek gaat naar de rode draad in een voorstelling opereert blijkbaar ook als een soort magneet op de blik. Toeschouwers die een dergelijke innerlijke projectie hadden gebouwd, hadden een veel gedetailleerder geheugen ontwikkeld rond de voorstelling. Er waren meer scènes blijven hangen, op het eerste gezicht futiele elementen bleven bewaard, omdat ze een productieve plek gekregen hadden in een groter geheel. Toeschouwers die geen ingang vonden in de chaosdramaturgie bleven op hun honger en haakten af. De barrières die ze ondervonden bij het kijken naar de productie werden ook alsmaar groter. Naarmate de voorstelling vorderde werd er minder actief gepercipieerd. Men ontwikkelt een zeer algemene blik die als een vergiet op de detaillering van de productie werkt. Deze

toeschouwers zijn al aan het vergeten terwijl ze kijken. Het enige wat overblijft is een negatief geladen emotieve houding. De aandacht wordt overweldigd door het oordeel.

Bij dit alles spelen minimale normen de rol van een grofselector. Die minimale normen verschillen per toeschouwer, hoewel er naar mijn gevoel ook meer gemeenschappelijke normeringen werkzaam zijn die specifiek zijn voor bepaalde soorten theater en hun deelpublieken<sup>2</sup>. Elke toeschouwer leeft met een soort laagste lat, die als een eerste hindernis toegang verleent tot het verdere getrapte evaluatieparcours. Struikelt men over die eerste lat, dan heeft de voorstelling er gelegen, hoe interessant sommige particuliere scènes ook later mogen blijken. Communicatie is zo'n minimale norm die door een aantal toeschouwers naar voren werd geschoven om *Peer, du lügst* als complete mislukking af te doen. Men oordeelde dat de acteurs geen enkele poging deden om het publiek te bereiken. Ze werden beschouwd als autistisch in een medium dat van directe communicatie zijn eerste doelstelling maakt. Professionaliteit is een ander criterium dat werd ingeroepen om de productie als geklungel te beschouwen. Wanneer producties deze minimale normen niet halen leiden ze tot nog sterkere emotieve reacties bij het publiek. Afkeuring slaat om in irritatie en frustratie, of in wanhoop omwille van het tijd- en geldverlies.

Wat leert dit onderzoek over het samenspel van kijken en weten? Dat een geofend toeschouwer anders kijkt. Meer onderzoekend zeg maar, minder empathisch, gedifferentieerder ook. Dit absolute verschil verdwijnt echter bijzonder snel. Iemand die drie keer per jaar een productie bijwoont, ontwikkelt een gelijkaardige, meer professionele blik. Met andere woorden, het onderscheid tussen iemand die zelden naar theater gaat en iemand die af en toe het theater bezoekt, is relevant. De afstand tussen drie keer en honderd of meer per jaar, is op het vlak van de kijkhouding echter van geen tel. Dit relativeert enigszins de notie van deskundigheid. Een regelmatige toeschouwer en een professioneel criticus percipiëren een voorstelling dus op een gelijkaardige manier. Maar uiteraard zijn er nog meer aspecten die het toeschouwen beïnvloeden. Met name de noties van context en normering zijn zeer bepalend gebleken in de kwaliteit van het kijken. Wetmatigheden zijn daarin echter nauwelijks te onderkennen. Iemand die vertrouwd is met een oeuvre kan toch compleet afknappen op een bepaalde productie. Iemand die vasthoudt aan strakke normen is geneigd zich snel kwaad te maken. Iemand zonder voorkennis die toch erin slaagt een brandpunt te investeren en een rode draad voor zichzelf te ontdekken, heeft

een veel indringender blik. Het kijken is in dit geval niet zo afhankelijk van het weten, in die zin dat het reservoir van kennis waarop men een beroep kan doen geen vanzelfsprekende meerwaarde biedt bij het kijken. Het is niet zo dat het weet hebben van auteur, gezelschap, voorgeschiedenis e.d. automatisch meer inzicht of genot garandeert. Evenmin is het zo dat voorkennis een balast werpt op de blik, zodat men niet meer 'open' kan kijken. Ook dat is een taai cliché, dat een staat van maagdelijkheid verkiest boven die van ervaring. Kijken en weten grijpen op een complexere manier op elkaar in. Elk kijken berust namelijk op een weten, anders ziet men niets. Ieder kijkt ook vanuit zijn of haar eigen context en voorgeschiedenis, vanuit de eigen achtergrond. Maar het is slechts in de mate dat het weten actief wordt in de voorstelling, in de vorm van een vraag- en zoekproces, in de vorm van een innerlijke projectie, dat het kijken productief wordt, en dat het werkelijk toeschouwt.

### De grote machine

Wordt mijn waarnemingsproces dan beïnvloed door professioneel met de studie van theater bezig te zijn? Uiteraard. Het kan niet anders dan dat je jezelf voortdurend investeert in de waarneming. En de talloze avonden in toneel, het lezen, doceren, discussiëren kan je onmogelijk wegcijferen in je kijkhouding. Van sommige critici lees je wel eens dat ze hun bagage in de kleedkamer achterlaten om te kunnen kijken met de ogen van een 'normaal' publiek. Dat ze willen vergeten wat ze aan voorkennis hebben verworven om zich te kunnen openstellen voor de voorstelling zelf. Maar vergeten is geen actief werkwoord. En je kan wel een bril van iemand anders opzetten, maar niet zijn waarneming ontlennen. Dus doen alsof je voor het eerst in de schouwburg zit, om het gevoel van de 'eerste keer' terug mee te maken, is een geweldige vorm van zelfbedrog. Alsof kijken een soort extern apparaat is dat je naar believen kan omschakelen. Voorkennis is iets dat ingesijpeld is en onuitwisbare sporen achterlaat.

Maar evengoed wordt mijn kijken ook gestuurd door hele andere factoren. Er is zoveel sedentair weefsel dat meedoet in het toeschouwen. In de tekst die Merleau-Ponty, net voor zijn dood, over schilderkunst heeft geschreven, argumenteert hij nog eens uitgebreid tegen het Cartesiaanse denkbeeld dat uitgaat van een tastende blik gestuurd door de geest. Voor Merleau-Ponty voegt de blik zich in in een relationeel complex waarin het waarnemende lichaam, de beweging en de dingen rondom met elkaar zijn verbonden. 'Een menselijk lichaam is daar wanneer zich tussen het ziende en het zichtbare, tussen het voelende en het

der' naar 'ook u zult hier iets aan hebben; Wat doet dit programmawerkschap vervolgens met mijn toeschouwersovergave? Ik zou natuurlijk liefst gewoon 'niets' willen roepen... maar dat is naast de waarheid. Enerzijds bevind ik me nu in de situatie dat ik vaak 'uit plicht' op de tribune zit, waardoor ik eerder hard veroverd moet worden dan dat ik mezelf als toeschouwer weggeef. Anderzijds neem ik de context van mijn werkplek mee in mijn blik. Over mijn schouwers kijken factoren mee als de stad en het soort theater (gebouwen en programmaring) waarin ik werk, of er genoeg publiek voor te vinden is, hoe dat in verhouding staat tot de

vijftien jaar gretig ettelijke voorstellingen tot mij genomen te hebben, ben ik als toeschouwer ongetwijfeld veelzelder en verwender (rij-ker) geworden; toch bezit ik nog steeds het volgens mij essentiële kenmerk van de 'goede' toeschouwer: *overgave* – tenminste als uitgangspunt – aan wat gaat komen.

Sinds een zevental jaren mag ik mijn hobby ('toeschouwer') mijn werk noemen. De grootste drijfveer van een theaterprogrammeur (zo heet dat hier in Holland) is volgens mij immers het delen van de voor 'zelf zo belangrijke theaterensaties met zoveel mogelijk andere toeschouwers. Van 'wat vond ik dit bijzonder

Ik ben een toeschouwer *pur sang*. Nooit de aardrang gehad om zelf een voorstelling te maken, noch op dat podium te staan en tonel te spelen of te dansen (hoewel dat laatste mij heerslijk lijkt om te kunnen en ik als toeschouwer vaak het gevoel krijg dat al mijn cellen in stille aan het meedansen zijn). Nee, laat mij maar kijken, en liefst op de ouderwetse manier: anderen die mij *live* hân keuzes laten zien en mij daardoor sensaties bezorgen die ik op geen andere manier zou beleven. Idealerweise zou beleven van de theatertoeschouwer veelgeleagd en complex: tegelijk zintuiglijk, emotioneel, intellectueel of anderszins verrassend. Oké, na zo'n

Annie Vanackere is theaterprogrammeur voor de Rotterdamse Schouwburg.

## Theaterensaties delen

- (1) Peter Eversmann, *Zeven manieren om de zevende hemel te bezoeken*, in Arthur Sonnen (red.), *Van schommelzang tot licht. Tien jaar Theaterfestival 1987-1996*, Amsterdam, Ekspres, 1997.
  - (2) S. Bennett, *Theatre Audiences*, p. 59.
  - (3) Merleau-Ponty, *Oog en geest*.
  - (4) J.F. Lyotard, *La dent, la panne*, in: *de kunst*, 1964/1996, Rotterdam, p. 24.
- En fillosofisch essay over de waarneming in Des dispositifs pulsionnels*, C. Bourgeois, Paris, 1973/1980, p. 97.

Ik had het gevoel dat ik niet alleen maar theater ging, maar voortdurend vergeld was van een functie. In mijn blikveld ontstond zo een speciaal niveau, het 'commissieverdied' op die kijklage werden vooral oordelen gevormd rond kwaliteit, positie in de sector, etc. Vooral lastig was echter dat ik in de blik van anderen als vertegenwoordiger kwam. Zeker naarmate de

ling reageert met woorden die in het halfdon- van interactie: een publiek dat op de voorstel- boekjes. Dat creëerde een zeer bizarre vorm bestond, velen van hen uitgerust met notitie- blik dat nagevoel volledig uit recensenten loog *Amleto* werd daar gespeeld voor een pu- Premio del' Europe in Taormina. De mono- telucci in het kader van de uitreiking van de heel sterk bij een productie van Romeo Cas- Dat gevoel van een grote machine had ik in die aantreking aantast en veranderd.

Om nu nog eens te proberen uw vraag te beantwoorden. Mijn beleving van het theater situeert zich dus in de buurt van dat mensen- om mij worden momenten gebouwd van lief- de en leed. Explosies van beeld en beweging doen zich voor. Het sublieme en het banale worden opgevoerd. Verhalen worden verteld of ontakeld. En dat menselijke, dat bijna trans- parant is, neemt daaraan deel. Het neemt waar via al zijn poriën. Ik stel mij dat visje voor als enorm beweeglijk, maar de beweging zit van met een bepaald expliciet doel een productie bijwoon. De wetenschap een tekst erover te

Is dat soort gedachtespinsel typisch voor voorstelling ontstaat.

Merkant anders kijk ik echter wanneer ik op het genieten of op de ervaring.

die je tijdens het kijken inzet. Het zet geen rem meer dan een perceptiemodus, één van de vele vaar dat als allerminst hinderlijk. Het is niet Het is een metaalage die meekijkt. Maar ik er- theateraal verleid wordt, is sterk doorgeschoten. ting, op de strategie waarmee de toeschouwer tijd op de loer. De reflectie op de theaterale set- niet. Het bewustzijn van het theaterale ligt al- wie (te) veel met theater bezig is? Ik weet het

ter op mogelijke tekstingen, alsof je men- taal al de voorstelling aan het transponeren bent in taal. Ook dan is er een soort hyperbe- wustzijn actief. Meer last had ik met de voor- zittersjerp ten tijde van mijn activiteiten in de commissie Nederlandstalige dramatische kunst. Ik had het gevoel dat ik niet alleen maar thea- Premio del' Europe in Taormina. De mono- loog *Amleto* werd daar gespeeld voor een pu- blik dat nagevoel volledig uit recensenten bestond, velen van hen uitgerust met notitie- boekjes. Dat creëerde een zeer bizarre vorm van interactie: een publiek dat op de voorstel- ling reageert met woorden die in het halfdon-

### Licht in het donker

datum van belangrijke beslissingen naderbij kwam, werd de sjerp prominenter dan wie hem droeg. Ik kreeg het beeld weerspiegeld van een rogatoire commissie die poolshoogte kwam ne- men. En in geen enkele vestiaire kon ik die sjerp achterlaten. Hij was getatoeëerd in mijn blik.

ker op papier worden gekriebeld. Het leek samen te voegen en er één grote recensie van te maken. Dan zou misschien iets tastbaars over- blijven van dat energisch veld dat tijdens een

voelbare, tussen het ene oog en het andere, tus- sen voltrekt.<sup>3</sup> De blik, het kijken, is dus een deel van het waarnemende lichaam dat op zich een deel is van andere waarnemende lichamen en dingen. Wij bekijken niet alleen de dingen, de dingen kijken ook naar ons, parafrazeert Merleau-Ponty schilders als Paul Klee en André