

Werkverslag.

Hoofdstuk 1: Nuanceren

OVER HET INNEMEN VAN STANDPUNTEN

Proloog

Dit artikel situeert zich tegen de achtergrond van de discussie omtrent de door het theater en andere kunstdisciplines te realiseren sociale mix en brede cultuurparticipatie, omtrent het elitaire van de podiumkunsten, hun nut en functie in de samenleving, enzovoort. Deze discussie is al een tijdje aan de gang maar heeft zeker haar beslag nog niet gekregen. Dat soort discussies over de maatschappelijke taken van de kunst wordt vaak op een algemeen, abstract niveau gevoerd. Ik wil het hier dan ook hebben over enkele dingen die het voorbije seizoen heel concreet aan de orde zijn geweest in de praktijk van de theatersector, niet vanuit een defensieve reflex, om onszelf zo nodig te verdedigen – de legitimiteit van deze theaterarbeid op dit moment in deze maatschappij staat voor mij buiten kijf – maar precies om de discussie concreter en inzichtelijker te maken en vooral ook om uiting te geven aan mijn enthousiasme omtrent datgene ‘waar we mee bezig zijn’.

Ook al gaat het hier slechts om een klein segmentje van het theaterlandschap (dat is nu eenmaal onvermijdelijk als je met concrete voorbeelden wil werken), toch wil ik mijn eigen praktijk van het voorbije seizoen 2001-2002 als uitgangspunt nemen. Als dramaturge heb ik daarin meegewerkt aan drie producties die door hun thematiek en door hun artistieke keuzen, door de wijze waarop ze gemaakt zijn én door de wijze waarop ze hun publiek aanspreken ‘politiek’ genoemd kunnen worden:

Sittings is een tweedelig project van Peter van Kraaij over fotografie, over kijken en bekeken worden. Het eerste deel *Be in'me*, een tekst van Peter zelf, neemt het leven en werk

van fotografe Tina Modotti (1896-1942) – en in mindere mate dat van haar leermeester en minnaar Edward Weston (1886-1958) – als uitgangspunt. Modotti komt als Italiaanse immigrante naar de USA, leert in het revolutionaire broeinest Mexico fotograferen, engageert er zich in de communistische partij, wordt uitgewezen en maakt via omzwervingen langs Berlijn, Moskou, Parijs, enzovoort, de Spaanse Burgeroorlog mee als verpleegster in dienst van de partij; na de overwinning van Franco keert ze terug naar Mexico om daar jong en van heel wat illusies ontdaan te sterven. In de loop van dit leven met zijn diverse belangrijke liefdes zal haar bewogen zijn door de sociale werkelijkheid haar engagement in de kunst/de fotografie naar de achtergrond duwen. Het tweede deel van *Sittings, Ruis*, een monoloog geschreven door fotograaf en schrijver Hans Aarsman, gespeeld door Josse De Pauw, vertrekt van leven en werk van de Amerikaanse fotograaf Garry Winogrand (1928-1984), die op het einde van zijn leven zowat om de zes minuten een foto nam maar er geen enkele meer afdrukte. Winogrand is iemand die ‘niet kiest, maar zoekt’, iemand die ‘er echt niet bij hoort’, maar die tegelijkertijd ‘de banaliteit van het bestaan maar niet kan accepteren’ (Hans Aarsman). *Sittings* was een ‘kleine productie’, geproduceerd door Het Net (Brugge) en het Kaaitheater (Brussel).

The Woman Who Walked into Doors is de eerste opera van jazzcomponist Kris Defoort; samen met regisseur Guy Cassiers (ro theater) bewerkte hij het gelijknamige boek (1996) van de populaire Ierse schrijver Roddy Doyle tot een operalibretto. Het hoofdpersonage is Paula Spencer, een vrouw opgegroeid in een

achtergesteld sociaal milieu, die jong huwt met de ex-delinquent Charlo en vier kinderen met hem krijgt. Paula is alcoholiste en wordt door haar man zwaar mishandeld; achttien jaar lang ondergaat ze dit lot, tot ze Charlo op een ochtend met de braadpan bewerkt en buitensmijt. Ze vertelt haar eigen verhaal op het moment dat men haar de gewelddadige dood van Charlo komt melden. Ook al is er slechts één – maar ontdubbeld – personage lijfelijk op de scène aanwezig (Paula wordt gelijktijdig vertolkt door een actrice en door een zangeres), toch is dit een groot opgezette operaproductie, omwille van het 30-koppige orkest en de uitgebreide technische staf: zoals in eerdere producties van Guy Cassiers worden de andere personages uit Paula's verhaal tot leven gewekt via videobeelden of via de projectie van hun woorden/dialogen op het videoscherm. Voor de productie van dit project sloegen het kleine Muziek Lod en het grote ro theater de handen in elkaar.

SS is de eerste grotezaalproductie van Josse De Pauw en Tom Jansen. De voorstelling is gebaseerd op het boek *De SS'ers* (1967) van plastisch kunstenaar en schrijver Armando en journalist Hans Sleutelaar, dat bestaat uit interviews met anonieme Nederlanders die in de Tweede Wereldoorlog dienst namen bij de SS. Bij zijn verschijning verwekte dit boek heel wat schandaal: het werd aangeklaagd vanwege de ‘waardevrijheid’ waarmee het zijn onderwerp benaderde, vanwege het ontbreken van een morele veroordeling van de daden van de geïnterviewden. Enkele van deze interviews werden door Jansen en De Pauw tot toneelmonologen bewerkt en omkaderd met koorzangen, choreografische



Sittings PETER VAN KRAAIJ/HET NET EN KAAITHEATER FOTO HERMAN SORGELOOS

momenten en beeldmateriaal. Naast de vijf acteurs en de vijf dansers stond het 55 man/vrouw sterke Gentse Madrigaalkoor mee op de scène. Het Net produceerde de voorstelling in coproductie met Brugge 2002.

Hoe uiteenlopend deze drie projecten ook zijn, ze bevatten enkele vergelijkbare aspecten, die de hele discussie over de huidige maatschappelijke opdrachten van het theater kunnen helpen stofferen en verduidelijken.

I. Personages

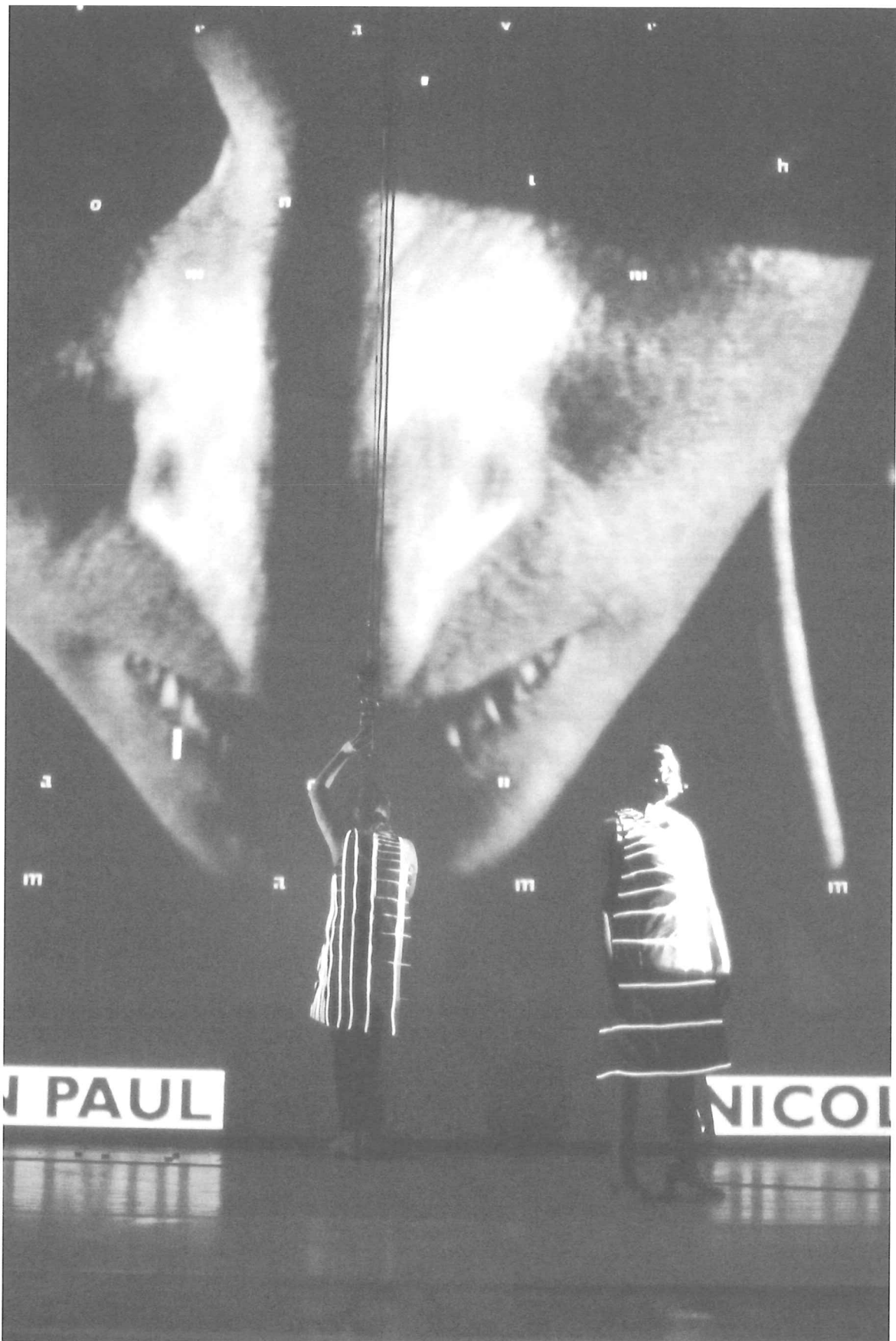
1. Standpunten

In een groot sociologisch onderzoek omtrent sociale ellende in Frankrijk, waarvan de resultaten gepubliceerd werden in het boek *La misère du monde* (1993), vertelt onderzoeksleider Pierre Bourdieu hoe bewust werd uitgegaan van het naast mekaar zetten van verschillende, ook onderling niet met elkaar te

verzoenen discours: *'à la manière de romanciers tels que Faulkner, Joyce ou Virginia Woolf, abandonner le point de vue unique, central, dominant, bref quasi divin (...) au profit de la pluralité des perspectives correspondant à la pluralité des points de vue coexistants et parfois directement concurrents.'* De idee dat er niet één enkele werkelijkheid, maar meerdere werkelijkheden bestaan naargelang van het standpunt/de standpunten die men inneemt, is zeker niet nieuw, maar de voorbeelden die men kan aanhalen waarbij dit inzicht ook daadwerkelijk en op vruchtbare wijze omgezet wordt in een praktijk, van welke aard dan ook, blijven zeldzaam. Op welke manier wordt daarmee omgegaan in dit 'politieke theater'?

Wie een veelheid van standpunten hanteert neemt onvermijdelijk ook de steeds weer in de wereld opduikende tweedeling tussen Goed en Kwaad onder vuur. Joseph Brodsky schreef hierover: *'Het zou (...) verstandig zijn*

om uw denkbeelden over het goede aan een uiterst nauwgezet onderzoek te onderwerpen, om bij wijze van spreken uw hele garderobe na te kijken op kleren die ook een vreemde zouden passen. U kunt daar natuurlijk een dagtaak van maken en zo hoort het ook. U zult ervan opkijken hoeveel spullen waarvan u dacht dat ze van uzelf en goed waren nauwelijks vermaakt hoeven te worden om uw vijand te passen. U gaat zich misschien zelfs afvragen of hij niet uw spiegelbeeld is, want wat het Kwaad zo interessant maakt is zijn volstrekte menselijkheid. Niets kan zo eenvoudig gekeerd en binnenstebuiten gedragen worden als uw opvattingen over sociale gerechtigheid, burgerzin, een betere toekomst, enzovoort. Een veeg teken is altijd het aantal mensen dat het met u eens is, niet zozeer omdat eensgezindheid al gauw tot eenvormigheid verwordt als wel omdat het bij grote aantallen haast niet anders kan of nobele gevoelens worden geveinsd.



The Woman Who Walked into Doors GUY CASSIERS EN KRIS DEFOORT/RO THEATER EN HET MUZIEK LOD FOTO HERMAN SORGELOOS

Om dezelfde reden kunt u zich het best tegen het Kwaad verweren door een extreem individualisme, door oorspronkelijk te denken, door grilligheid, zelfs – zo u wilt – door excentriciteit. Dat wil zeggen: door iets dat niet geveinsd, vervalst, nagebootst kan worden; iets waarmee zelfs een doorgewinterde oplichter zich niet prettig zou voelen. Anders gezegd: iets dat niet gedeeld kan worden, zoals uw eigen huid: zelfs niet door een minderheid. Het Kwaad is verkikkerd op vastigheid. Het zoekt altijd de grote aantallen, stevig graniet, ideologische zuiverheid, geoefende legers en een kloppende boekhouding. Die voorliefde heeft waarschijnlijk te maken met een aangeboren onzekerheid, maar ook dat besef biedt weinig troost wanneer het Kwaad zegeviert.

In het documentaire theater van de jaren 60 en het politieke theater van de jaren 70 werd de tweedeling Goed/Kwaad in feite intact gelaten; men ging ervan uit dat er een échte werkelijkheid was waar het Kwaad woedde maar dat die door de kapitalistische ideologie met een sluier van schijnbare Goedheid bedekt werd, waardoor het Kwaad aan ons gezicht werd onttrokken. Die sluier moest het politieke theater wegnemen: 'Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord', schreef Peter Weiss in zijn *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968), 'ist die Technik einer Schwarz/Weiss-Zeichnung berechtigt.'

In het Russische en Duitse revolutionaire theater van de eerste decennia van de 20ste eeuw werd de burgerlijke held vervangen door zijn proletarische evenknie. Via het gebruik van documentaire filmbeelden trachtte Erwin Piscator daarenboven in zijn ensceneringen 'de massa van de werkende klasse' zelf als de werkelijke held aanwezig te stellen.

2. Helden

In het theater dat vandaag over politieke onderwerpen praat, lijken er geen helden meer te zijn. Wie zijn dan de personages in de drie voormelde producties? Welke relatie hebben zij nog met een 'heldendom'? En waar zijn dan de massa's die geschiedenis schrijven?

In het werkproces van *The Woman Who Walked into Doors* was van bij aanvang een discrepantie aanwezig tussen Kris Defoorts 'lezing' van het hoofdpersonage Paula Spencer en die van Guy Cassiers: daar waar Cassiers in Doyles verhaal vooral getroffen werd door de onherroepelijke beschadiging die Paula als mens opgelopen had door al die jaren van drankmisbruik en mishandeling, werd Kris

Defoort in de eerste plaats ontroerd door haar overlevingsdrift, gevoed door de liefde voor haar kinderen, door het kleine lichtende puntje dat ze in de uitzichtloosheid van haar leven creëert door haar man Charlo buiten te werken. Die tweespalt is niet uit de weg gegaan; de twee visies zijn gelijktijdig naast elkaar aanwezig gebleven; dit dubbele standpunt ten opzichte van het hoofdpersonage werd echter niet omgezet in 'een goede' en 'een slechte' Paula of in 'de Paula van Kris' en 'die van Guy', beide gezichtspunten liepen op nuancerende wijze door elkaar; de keuze om met twee Paula's te werken werd vooral ingegeven door artistieke motieven, namelijk door de verschillende disciplines die Cassiers en Defoort hanteerden (de gesproken versus de gezongen taal) die elk hun niet te ontlopen eigen codes blijken te bezitten. Terwijl de zangeres via de abstrahering én de lyriek eigen aan het gezongen medium zich nog ergens in een operaentourage kan handhaven – al is ze hoegenaamd niet het soort 'heldin' dat men binnen de operacode gewoonlijk ten tonele voert –, loopt de actrice bijna onwennig op de scène rond en vraagt zich af wat ze daar in godsnaam komt doen. Hoewel wij in de loop van het werkproces Paula vanwege haar wil tot overleven af en toe omschreven als 'een heldin van het dagelijkse leven', is het eerder iemand die het heldendom binnenstebuiten keert, die uitverkoop houdt van het heldendom. Wat heeft Paula immers als heldin te bieden? Op de beroepsschool was ze alleen goed in 'huishoudvakken' en wat is er banaler dan een keukenuitruimte waarin een vrouw haar man met een braadpan te lijf gaat?...

Ook in *Sittings/Be in'me* koos Peter van Kraaij voor een ontubbeling van het personage van Tina Modotti in wat we als een meer politieke en een meer private Tina zouden kunnen omschrijven, maar ook hier is de theatrale uitwerking daarvan genuanceerder; het gaat hoegenaamd niet om een te veroordelen versus een goed te keuren Tina. In *Sittings* staat – zoals eigenlijk in het hele werk van Peter van Kraaij – de idee van 'de potentiële mens' centraal: 'de verschillende mogelijkheden die in iemand sluimeren en die afhankelijk van uitwendige omstandigheden al dan niet tot bloei komen. (...) Wat zijn de omstandigheden die maken dat mensen uitkomen waar ze uitkomen?' (Peter van Kraaij) Waarom evolueert Edward Weston naar een kunstenaarschap van verstilling 'far from the madding crowd' en laat Tina Modotti de fotografie achter om zich als klein

radertje in te schakelen in een partij en om tijdens de Spaanse Burgeroorlog letterlijk in het bloed te gaan staan, terwijl zij – Weston en Modotti – toch elkaars leven en werk een aantal jaren gedeeld hebben in Mexico waar ze onderhevig waren aan dezelfde politieke en andere omstandigheden? Het leven van 'de potentiële mens' kan eigenlijk bijna niet verteld worden: de grenzen binnen zo'n personage verschuiven immers voortdurend; het kijken/bekeken worden, de hoofdlectiek in *Be in'me*, blijft permanent aanwezig en maakt dat ook de grenzen tussen personages en vertellers constant in beide richtingen overschreden worden. Deze 'personen op de scène' bieden te weinig houvast om helden te kunnen zijn. De Goed/Kwaad tegenstelling is wel in Tina's denken aanwezig: haar ware held is namelijk Stalin; als zij, mee gestuwd door de massa, hem voor het eerst ziet op het Rode plein, straalt ze. Maar wat als eerlijke communistische intenties – zoals de hare – tot een bloedbad als de Spaanse Burgeroorlog leiden? Wat als diezelfde held Stalin in 1941 een pact sluit met diegene die het absolute Kwaad verpersoonlijkt, de baarlijke duivel zelf, Hitler?... Het verscheurende verraad van de geschiedenis richt Tina ten gronde, want welk standpunt is nog mogelijk als de verheerlijkte held de verguisde vijand de hand reikt?

Het personage in *Sittings/Ruis*, wil, ook al is hij fotograaf, géén standpunt meer innemen. Of wil hij door in het wilde weg beelden te schieten alle standpunten opheffen of ze allemaal tegelijkertijd aanwezig stellen? Het liefst wil hij verdwijnen, er zelf niet meer zijn: door niet meer te focussen wil hij als het ware opgaan in de wereld; dan pas is er kans, zo zegt Aarsman, dat 'het bestaan achter het bestaan zich even laat zien'.

Dirk Roofthoofst zegt in *SS*: 'Het land dat zijn oorlog verliest, heeft oorlogsmisdadigers. De overwinnaar heeft alleen maar helden.' Tom Jansen zegt in *SS*: 'Als president Truman voor een Japanse rechtbank was gekomen, nou dan had hij het ook niet gemakkelijk gehad.' Als toeschouwer hoort men die woorden en denkt: ik moet hen gelijk geven. Het volgende moment is er één van angstig besef omtrent die gedachte: een *SS*'er gelijk geven?! Men wou, toen men het theater betrad, naar de uitbeelding van vijanden/misdadigers komen kijken en men komt mensen tegen, men komt zichzelf tegen.

Josse De Pauw: 'Je begint zo'n boek als *De SS'ers* te lezen vanuit de overtuiging dat je negatief en vijandig staat tegenover het fas-

cisme, dat je daar niks mee te maken wilt hebben en dat blijkt niet te kloppen. Wij waren verward, confuus bij het lezen van dat boek. Je kan niet meer zomaar de SS en het fascisme dààr plaatsen en het communisme dààr en jezelf dan aan de goeie kant. Die verwarringervaar je als weldadig. Eigenlijk zeggen wij tegen de mensen: probeer verward te geraken en je zal je er niet slecht bij voelen. Dat levert meer voordelen op dan het kiezen van een kamp. Vandaag heerst weer het “wie niet voor mij is, is tegen mij”. De wereld wordt weer opgesplitst in goeden en slechten. Die versimpeling is bloedgevaarlijk.’ Tom Jansen: ‘Dat is precies het paradoxale: eigenlijk vertrekken we vanuit een drang om helderheid te scheppen en we monden uit in verwarring.’

Er zitten in de teksten van *SS*, in de manier waarop ze uitgesproken worden, ontzettend veel momenten waarop de toeschouwer kan denken: dit zou ik kunnen gezegd hebben; of zich kan afvragen: als ik, potentiële mens, in de situatie van dat personage verkeerd had, zou ik dan misschien niet dezelfde keuzen hebben gemaakt? Het vroegere politieke theater wilde in de eerste plaats de objectieve mechanismen van een maatschappij blootleggen; door de subjectieve plek van het individu daarin buiten beschouwing te laten of als minder invloedrijk te duiden, kon de toeschouwer zich als het ware buiten dat raderwerk opstellen, zich eraan onttrekken. Wie veel relativerender naar een individu kijkt, wie beseft dat gelijktijdig meerdere betekenislagen en meerdere potentialiteiten in hem aanwezig kunnen zijn, zoals dat in de hier beschreven voorstellingen gebeurt, stimuleert de omgekeerde beweging: de toeschouwer wordt niet meer buiten de getoonde werkelijkheid gesteld, maar erin betrokken, hij haalt die werkelijkheid naar zich toe.

3. De massa

In *SS* wordt niets eenduidig gefixeerd. Wie vertegenwoordigt hier bijvoorbeeld de massa?

Zijn het de SS'ers zelf? Ook al weten we dat hun denkbeelden in de werkelijkheid van de Tweede Wereldoorlog gedragen werden door een massale beweging en precies daaraan hun kracht ontleenden, toch wordt ieder van hen getekend in zijn/haar volle subjectiviteit. In de hele voorstelling is niet één nazisymbool of fascistisch cliché aanwezig.

Wordt de massa uitgebeeld door het koor? Dat is een groep, ja, maar opgebouwd uit afzonderlijke mensen, ieder in zijn eigen,

heel gewone kleren, een amateurkoor, waar dus bij manier van spreken u en ik, iedereen in de zaal deel van zou kunnen uitmaken. Als de koorleden met het gezicht naar de muur staan en cameraman Herman Sorgeloos live een na een hun nekken filmt, staan zij dan te wachten op het vuurpeloton? Vuurpeloton van wie? Zijn zij slachtoffers of beulen? Helden of oorlogsmisdadigers?

Of wordt de massa gesymboliseerd door de dansers, gezien men bij sommige van hun bewegingen aan de lichaamswoordenschat van soldaten zou kunnen denken? Maar wie zijn die soldaten? Oorlogszuchtig crapuul of misleide idealistische jongens, kinderen nog bijna?

Of wordt de massa vertegenwoordigd door het personage van Els Deceukelier, een volkse vrouw van vandaag die haar meningen ventileert? Maar ook haar kan men nergens op vastpinnen; zij is geen prototype van de Vlaams-Blokstemmer (zo dat al zou bestaan), daarvoor zijn haar standpunten te uiteenlopend, te tegenstrijdig: conservatief, progressief, neutraal in één persoon.

Dé massa blijkt niet te benoemen; dat zou alleen mogelijk zijn moest zij uit stuk voor stuk dezelfde monolithische mensen bestaan; en zo bleek/blijkt de wereld niet te zijn, zelfs niet in de voormalige nazirangen, ook al heeft men daar toen duchtig geprobeerd die ‘ideale toestand’, die utopie van de eenvormigheid te bereiken.

II. Het documentaire

1. Materiaal

In *The Woman Who Walked into Doors* is het basismateriaal (het boek van Doyle) niet documentair van aard. Hoe intensief Doyle waarschijnlijk bronnenmateriaal verzameld heeft over alcoholica, over mishandelde vrouwen, over delinquenten, om alles zo waarheidsgetrouw mogelijk te beschrijven, toch is Paula's verhaal door hem bedacht. In interviews vertelde auteur Roddy Doyle hoe hij zich bij het schrijven als een acteur heeft proberen inleven in zijn personage, hoe hij als man getracht heeft zich de psyche van een vrouw, en dan nog een vrouw in die extreme omstandigheden, eigen te maken...

Het materiaal van *Sittings* is uitgesproken documentair; uitgangspunt is immers het leven van mensen die reëel bestaan hebben. De tekst van *Be in'me* bevat fragmenten uit brieven, dagboeken, kranten, politieverhoren, enzovoort. In de foyer wordt bij de voorstelling een

tafel met documenten opgesteld, waar de toeschouwer zich verder kan informeren over feiten die de context van de voorstelling bepalen.

In *SS* zijn interviews met reëel nog levende of niet meer levende, anonieme mensen het beginmateriaal. ‘Van de bandopnamen is een woordelijk manuscript getypt van ongeveer 2500 foliovellen. Daaruit hebben wij onze vragen en opmerkingen plus uitweidingen die ons overbodig leken, geschraapt, maar de authenticiteit van de bekentenissen is in geen enkel opzicht geweld aangedaan. De medewerkers hebben de teksten geautoriseerd als hun eigen woorden.’ Aldus Armando en Sleutelaar in de inleiding tot *De SS'ers*.

Opmerkelijk is wel dat in deze drie stukken gewerkt wordt met biografieën. Heiner Müller schreef: ‘Men zou zich een museum kunnen voorstellen, een soort necropolis, waar mensen die men uitloot of die men volgens een bepaalde sociologische doorsnede aanduidt een kamer krijgen en waar men aan de hand van hun bezittingen, van hun dagelijkse gebruiksvoorwerpen, van een broekknoop tot een aansteker, hun leven documenteert. Als een seculier antwoord op de piramiden. Eigenlijk kan elke mens aanspraak maken op een documentering van zijn leven op deze manier. In een postnihilistische cultuur is de documentering van het leven van anonieme personen het centrale onderwerp voor kunst.’ Paula Spencer is een bij uitstek ‘anonieme persoon’, iemand die op geen enkele maatschappelijke titel – tenzij een negatieve – aanspraak kan maken. De identiteit van de SS'ers hebben Armando en Hans Sleutelaar altijd uitdrukkelijk verborgen gehouden; voor de geïnterviewden was dit een absolute voorwaarde om hun woorden aan een openbaarheid prijs te geven. Het personage van *Ruis* wil als persoon zelfs verdwijnen: in volledige anonimiteit opgaan in de door hem gemaakte beelden. Tina Modotti is een bekende fotografe, maar in haar parcours kiest zij er zelf voor om haar kunstenaarschap, datgene wat haar het meest tot een uniek individu maakt, op te geven, om als een anonieme werkbij mee te bouwen aan het grote bolwerk van partij en revolutie.

Het is opvallend hoeveel podiumkunstenaars vandaag in feite bezig zijn met dat soort documenteringswerk rond de eigen biografie of die van al dan niet anonieme anderen (Tim Etchells, Sarah Chase, Raimund Hoghe, William Yang, De Parade, Tg Stan in *One 2 Life*, de diverse projecten in wijken, met stads-

kronieken en met orale geschiedenis, enzovoort), waarbij fictieve elementen zich onvermijdelijk gaan vermengen met reële. Twee vragen rijzen hierbij: van waar die uitgesproken interesse in het theater in het reële leven van de enkeling? En wat is de impact van het onvermijdelijk 'bewerken voor de scène' van dit documentaire materiaal?

2. Het bewerken van het document

In het 19de-20ste-eeuwse naturalistische theater werden hoofdzakelijk politieke thema's behandeld. De kunst van dat moment keek op naar de succesvolle wetenschap en wilde binnen haar eigen praktijk zo wetenschappelijk mogelijk te werk gaan (cf. de invloed van Darwin, Freud, enzovoort). Wetenschap is in essentie het zoeken naar algemeenheden, met name naar die gegevens die in vele verschillende entiteiten dezelfde zijn, naar de gemene noemer waarop men fenomenen kan brengen, in dit geval hoe je individuen bijeen kan brengen in een groep, een categorie, een klasse. Zo probeerde Gerhart Hauptmann in *Die Weber* via enkele

fictieve personages de groep van de wevers te tonen, de prefiguratie van een arbeidersklasse; toen reeds moest men ervaren dat dat op het theater met zijn levende acteurs/enkelingen op de scène in feite niet kan, dat de spanning tussen het levend concrete en de abstracte veralgemening te groot is om 'uitbeeldbaar' te zijn: het theater verdraagt geen personages die uitsluitend 'staan voor', die alleen vertegenwoordiger zijn van een groep, maar heeft nood aan veellagige, unieke individuen. Het politieke theater van de jaren 70 zou opnieuw in die val trappen; nochtans had het documentaire theater van de jaren 60 in Duitsland een andere uitweg gezocht; in plaats van fictieve geconstrueerde vertegenwoordigers van een groep zette het theater centrale bewerkingen van reële figuren op de scène (Oppenheimer in *In der Sache Oppenheimer* van Heinar Kipphardt, Pius XII in *Der Stellvertreter* van Rolf Hochhuth, Trotski in *Trotski im Exil* van Peter Weiss, enzovoort). Deze auteurs waren er zich van bewust dat het hier 'arrangeerde Fiktionen' (Tankred Dorst) betrof en bekeerden dat men in die fictionalisering ver kon

gaan zolang men 'de waarheid maar niet beschadigde'. Maar wat is waarheid en wie kan beoordelen waar beschadiging begint? Deze bewering berustte op de illusie dat men, zo schreef Peter Weiss, de inhoud van het documentaire materiaal kon behouden, terwijl men wel de vorm ervan bewerkte. Zijn wij er ondertussen achter gekomen dat vorm en inhoud niet te scheiden zijn en dat elke be- of verwerking van welke aard dan ook aan beide raakt, op beide een invloed heeft? En hebben wij ons ook stilaan de mening gevormd dat het standpunt van een groep, een klasse of een beweging nuanceren behoeft, dat er precies die veelheid van standpunten nodig is en dat die enkel kan bereikt worden door complexe enkelingen behorend tot een bepaalde groep of gedachtegoed naast elkaar te zetten of de toeschouwers minstens die idee mee te geven van de potentiële mens? In feite is dit een doorwerking van een zeer Brechtiaans principe: de idee van 'dit is één mogelijkheid, maar er zijn er vele andere'. Oliver Sacks noemde dit principe, op eigen terrein toegepast, een wetenschap van het individuele.



Sturmflute ERWIN PISCATOR SCÈNEFOTO MET FILMPROJECTIE, BERLIJN 1926

In *Be in'me* worden de documentaire tekstfragmenten binnen een episch-lyrische schriftuur gebracht. Dit kader wordt vanaf het begin duidelijk gesteld; er wordt nergens tegenover de toeschouwer gepretendeerd dat hier 'de waarheid' over Modotti's leven staat neergeschreven of getoond wordt.

Ruis vertrekt wel van het leven van Winogrand maar verwijdt zich daar veel verder van; af en toe verwijst Aarsman in een zin naar uitspraken van de Amerikaanse fotograaf, maar op zo'n manier dat het publiek dit allang niet meer kan detecteren; wat Aarsman aan Winogrand ontleent, is slechts een mentaliteit, een filosofie van het kijken.

Vier van de interviews uit *De SS'ers* werden bewerkt tot theatermonologen; bewerken wil hier in de eerste plaats zeggen: korter maken, niet herschrijven; het inkorten gebeurde op zo'n manier dat elke tekst lichtjes 'thematisch gekleurd' werd. De man wiens woorden Dirk Roofthoof uit spreekt, vertelt voornamelijk over zijn interesse in het militaire leven; Josse De Pauw zegt veel over racisme en jodenhaat; uit Carly Wijs' monoloog – zij is de enige vrouw in de voorstelling én in het boek – blijkt o.a. de vrouwelijke verering voor Hitler; Tom Jansen is de intellectueel die het allemaal kan analyseren en duiden. Deze licht thematische kleuring belet echter niet dat de volle uniciteit van elk individu werd gerespecteerd, dat in Tom Jansen méér nog dan de intellectueel iemand spreekt met een existentiële teleurstelling in het leven, dat bij Carly Wijs haar extreem moeilijke familiale situatie de doorslag geeft, enzovoort.



SS JOSSE DE PAUW & TOM JANSEN/HET NET EN BRUGGE 2002
BEELD UIT DE VIDEO-OPNAME VAN MARC OLIVE

3. Herkenbaarheid/inleving

Zuiver op de graat 'Brechtiaans' is de benadering van de personages in deze drie producties echter niet. Er is op alle niveaus bij de acteurs een spel dat fluctueert tussen tonen en zich identificeren, waardoor ook de toeschouwer zijn zelfwerkzaamheid voortdurend moet bijstellen tussen van buitenaf bekijken en meeleven. Het sterkst komt dit wellicht tot uiting in de 'castingkeuzes'. In het theater van de jaren 80 en 90 heeft het verder doorvoeren van Brechts tonende karakter van figuren op de scène én de overtuiging – die toen ontstond – dat de persoonlijkheid van de acteur als mens belangrijker is dan zijn technisch kunnen om zich in een personage te transformeren, er vaak toe geleid mannen vrouwenrollen te laten spelen en omgekeerd. In deze drie producties wordt ondanks de zoekende, niet gefixeerde vorm van acteren toch een zekere geloofwaardigheid en herkenbaarheid (en dus inleefbaarheid) van de personages nagestreefd.

In *SS* stond het buiten kijf dat de *SS'ers* door de mannelijke acteurs moesten gespeeld worden en dat Carly Wijs de rol van de verpleegster in een *SS*-hospitaal op zich moest nemen. In *Be in'me* werd het materiaal van Tina Modotti opgedeeld tussen de twee actrices Yvonne Wiewel en Robijn Wendelaar en vertolkte Bart Slegers de stem van Edward Weston. Josse De Pauw gaf in *Ruis* gestalte aan de mannelijke fotograaf, zelfs met toevoeging van theatrale vermommingsmiddelen als een namaakbuikje. In *The Woman* werd een discussie gevoerd of het feit dat de zangeres Claron McFadden een zwarte is en actrice Jacqueline Blom een blanke de geloofwaardigheid van het personage zou bemoeilijken en voor het publiek eventueel inlevingsproblemen zou opleveren.

In projecten die van documentair materiaal uitgaan is de manier waarop gespeeld wordt uiteraard van cruciaal belang om de geloofwaardigheid van dat materiaal zijn volle waarde te kunnen geven. Het documentaire theater van de jaren 60 in Duitsland heeft moeten vaststellen dat een traditionele, inlevende manier van spelen precies de kracht van het documentaire onderuit haalde. 'Doen alsof' men Oppenheimer is of Pius XII of Trotski bleek steeds weer onbevredigend: niet gelijkend genoeg, ongeloofwaardig. *Be in'me* lost dit probleem op via de ontdebelling van Tina, via de vertellerstandpunten, enzovoort. In *SS* gaat het om weliswaar reëel bestaande of reële niet meer

levende maar ons totaal onbekende mensen waardoor onvermijdelijke hiaten in gelijkenis niet als storende factor konden optreden. Maar er zijn ook andere middelen om de kracht van het documentaire veilig te stellen.

4. Het beelddocument

Eind jaren twintig introduceerde Piscator documentaire filmbeelden in zijn producties om het werkelijkheidsgehalte van het getoonde te vergroten, om zijn publiek onder te dompelen in een bad van realiteit. In een eerste fase waren dit voornamelijk bestaande archiefbeelden, in latere fasen ging hij zelf specifieke, aan zijn noden aangepaste beelden filmen, waardoor het documentaire gehalte uiteraard werd 'aangetast' door zijn artistieke ingrepen. Maar Piscator beschikte nog over een onge oefend publiek wat het bekijken van filmbeelden betreft. Wij hebben vandaag al lang geen blanco kijk- en luisterregister meer. En bovendien hebben allerlei tussenvormen (het docudrama, de *fake*- en de egodocumentaire, de diverse vormen van infotainment, enzovoort) een totale verwarring in onze perceptie aangebracht tussen fictie en werkelijkheid. Bij bijna elk beeld in het nieuws uitgezonden, kan de kritische kijker vandaag vragen formuleren in verband met een eventuele manipulatie van dat beeld. Dit geldt nog in hogere mate voor andere programma's. De aankomst van de gasten van Paul Goossens in *Confidenties in Toscane* bijvoorbeeld is uiteraard niet de reële maar een achteraf geënsceneerde aankomst, maar toch willen wij graag geloven dat het er zo écht is aan toegegaan. In onze hoofden heeft het gefilmde beeld nog steeds het statuut 'objectiever' te zijn, meer 'werkelijkheidsgehalte' te bezitten dan welk beeld ook van een levend acteur op een theaterscène.

In sommige fictiefilms wordt opzettelijk met deze verwarring gespeeld (denken we bijvoorbeeld aan Woody Allens *Zelig* uit 1983). *Schindler's List* of de Daens-film van Stijn Coninx verbergen wel niet dat zij fictiefilms zijn, maar toch werden zij via allerlei kanalen gepromoot als 'de waarheid over de kampen' of 'de waarheid over de 19de-eeuwse kinderarbeid' en helaas ook als dusdanig binnen het geschiedenisonderwijs van onze scholen geïntegreerd.

5. Controle van het beeld

In vele actuele voorstellingen wordt geëxperimenteerd met het registreren van wat op de scène te zien of te horen is om dit dan

achteraf op gesampled wijze in het verdere verloop van de voorstelling te herinvesteren. In de drie hier besproken voorstellingen worden o.a. op de scène gefilmde beelden bij hun opname meteen, ongesampled, op een scherm geprojecteerd: gelijktijdig kan het publiek volgen wat er zich op de scène en op het scherm afspeelt en in die zin een soort van controle uitoefenen op het geheel.

In *The Woman* komen de actrice en de zangeres die Paula spelen niet zelf tussen in het opnemen van dat materiaal (hoogstens draaien ze een camera in de juiste richting); dat wordt van buiten de scène gestuurd, maar het levert voor het publiek wel bijkomende invalshoeken op: als Paula neergeslagen op de scène ligt, toont een als een slinger over haar heen zwiepende camera een bovenaanzicht van de mishandelde vrouw; de toeschouwer wordt in de actie geplaatst, alsof hij rechtstaande in de keuken op het liggende lichaam neerkijkt.

In *Sittings/Be in'me* bedienen de acteurs de videocamera die ze op mekaar richten, waardoor de toeschouwer gelijktijdig twee percepties krijgt van hetzelfde beeld; ze zorgen voor de video- en diaprojecties, ze maken polaroids die, onder een overheadcamera gelegd, voor onze ogen ontwikkelen, ze laten teksten over het scherm rollen en spreken zelfs over foto's die 'hadden kunnen gemaakt worden'.

In *SS* is de cameraman live op de scène aanwezig en neemt het standpunt van de interviewer in: zo volgt hij Dirk Roofthoof in zijn discours; bij Carly Wijs plaatst hij de camera voor haar en verdwijnt: daar wordt het publiek de interviewer; Josse De Pauws speech wordt ondersteund door beelden van hemzelf in een soort van luistershot: een gewone man die in een gewone huiskamer zit, wat refereert aan de omstandigheden waarin het interview werd afgenomen. Tom Jansens beeld wordt veel meer dan levensgroot op het brand-scherm geprojecteerd. Ondanks de aantrekkingskracht van de gefilmde beelden bleken de toeschouwers toch vooral naar de acteurs te kijken en af en toe als een soort verificatie de gefilmde beelden daarin mee te nemen, met uitzondering van de shots op Tom Jansen: hij zit immers rug publiek, weggedoken tussen de leden van het koor met de cameraman voor hem aan hetzelfde tafeltje en de gefilmde beelden zijn zo groot, zo pregnant aanwezig dat je wel naar hen moet kijken.

In de drie voorstellingen wordt zeer veel gewerkt met close-ups van de acteurs, alsof men de subjectiviteit van deze personages zo

rijk mogelijk wil maken door het meest sprekende deel van hun lichaam, hun gezicht, te tonen in het volledige gamma van zijn uitdrukkingsmogelijkheden. In de grotezaalproducties *The Woman* en *SS* heeft dit gebruik van close-ups het bijkomende voordeel dat achteraan zittende toeschouwers de mimiek van de acteurs even goed kunnen volgen als diegenen die vooraan zitten.

III. Manieren van werken

Een van de belangrijkste redenen waarom de podiumkunsten bij ons in de afgelopen decennia een diepgaande ontwikkeling konden ondergaan, heeft – en dit kan niet genoeg herhaald worden – zeer veel te maken, met het (her)invoeren van artistieke vrijheid en artistiek risico in alle geleidingen van het werkproces. Het kiezen voor een procesmatige manier van werken, waarbij repeteren niet meer het herhalen is van iets dat een regisseur reeds vooraf gevonden heeft, maar in feite het zoeken zelf is, waaraan alle betrokkenen deelnemen, iedereen vanuit zijn plek/standpunt in het geheel, heeft tot een bevrijding van het artistieke denken en van de artistieke creatie zelf geleid. Deze interne artistieke democratie is uiteraard gemakkelijker te realiseren binnen een kleine structuur dan binnen een grote waarin wegens het inzetten van veel mensen en veel middelen heel wat georganiseerd en dus vooraf gedacht moet worden. Verschillende belangrijke theatermakers die hun werk ooit opstartten binnen kleine structuren, zijn op dit moment bezig uit te zoeken hoe zij binnen een grotere organisatie gericht op een groter publieksbereik de verworvenheden van vrijheid van de kleine structuur kunnen overplaatsen.

Guy Cassiers heeft bij zijn overgang naar het ro theater in 1998 bewust gekozen om voor een publiek van 500 à 600 mensen per avond te gaan werken. Opdat dit niet tot artistieke compromissen zou leiden, heeft hij in de voorbije jaren intensief gewerkt aan een interne structuur waarin een wederzijdse dialoog tussen de diverse afdelingen van dat grote huis mogelijk zou zijn. Dankzij deze inspanningen is hij innoverend kunnen blijven werken.

Muziektheater heeft zijn eigen wetmatigheden; aangezien het hier om een zeer duur medium gaat, komt het er – zoals bij het draaien van een film – op aan zoveel mogelijk werk op voorhand binnen de aparte 'departementen' te verrichten en dat alles in een korte,

zeer geconcentreerde eindfase bij elkaar te brengen. Dat betekent voor een regisseur: organiseren, plannen, de timing respecteren, elk deelaspect in zijn ontwikkeling volgen én een overzicht behouden van het geheel. Die strikte planning heeft meestal tot gevolg dat de broodnodige flexibiliteit wordt aangetast, dat er geen ruimte en tijd meer blijven om te zoeken, om te 'verspillen'. In het werkproces van *The Woman* is men erin geslaagd bijvoorbeeld de finale beslissing over welke teksten er gezongen en welke er gesproken zouden worden tot op het laatste moment open te houden; Kris Defoort heeft tot op het laatste moment zijn compositie kunnen aanvullen, wijzigen, bijsturen, dank zij de zeer soepele opstelling van dirigent Patrick Davin en de muzikanten; wie de laatste repetities ging leiden – de dirigent of de regisseur – werd niet opgelost via een bestaande hiërarchie, maar van bij aanvang als probleem gesteld en besproken. Het muziek Lod en het ro theater hebben hun open mentaliteit met alle externe medewerkers aan dit project kunnen delen en zo een werkwijze kunnen realiseren die binnen het muziektheater uitzonderlijk is.

Sittings, gemaakt in een veel kleinere formatie, vond twee warme productionen: in een eerste fase in het Kaaitheater en in het laatste deel van de repetitieperiode in Het Net. Peter van Kraaij had gekozen voor acteurs 'die het zoeken op een scène willen verder zetten, die kunnen omgaan met een tekst (...), die rustig "aanwezig kunnen zijn" terwijl iemand anders een monoloog doet' én die een persoonlijk engagement aangaan met het onderwerp. Het repetitieproces werd daardoor één lang gesprek waarin de inbreng van elke medewerker met het grootste respect werd benaderd en afgewogen. Het fragment omtrent de Spaanse Burgeroorlog in *Be in'me* bijvoorbeeld werd in feite gemaakt door de acteurs; er werd hen een hele reeks materiaal aangereikt waaruit zij een keuze maakten, met als uitgangspunt dat deze/een oorlog vanwege zijn gruwelijkheid niet meer te vertellen valt; er kan geen standpunt meer ingenomen worden; wat zij overhielden was: een gedicht, een fictieve brief, enkele feiten, een verhaal over foto's die 'gemaakt hadden kunnen worden', iemand die zwijgt, iemand die een rode vlag opplooit en weglegt,...

Bij het maken van *Ruis* kon voortgebouwd worden op de gemeenschappelijke artistieke voorgeschiedenis die regisseur Van Kraaij met acteur De Pauw verbindt: samen

maakten/schreven zij reeds de voorstellingen *Ward Comblez. He do the life in different voices*, *Het Kind van de Smid*, de film *Vinaya*, enzovoort. Werken aan *Ruis* was voor hen beiden een organisch voortzetten van die eerdere dialoog, die ook doorliep in *SS* waarvoor Peter van Kraaij de beelden realiseerde. De structuur die Josse De Pauw in *Het Net* wil opbouwen is niet die van een gezelschap maar eerder die van een web waarin hij, in wisselende samenstellingen, wil samenwerken met artistieke verwanten. In de eerste plaats is dat met acteur, regisseur en auteur Tom Jansen, maar ook met acteur Dirk Roofthoof, choreograaf Roberto Oliván, scenograaf Herman Sorgeloos,... enzovoort. Met de acteurs van *SS* werd uiteraard een discussie gevoerd omtrent de 'politieke stellingnamen' in deze productie; hetzelfde gebeurde met de dansers die tot een jongere generatie behoorden en die onvermijdelijk een andere houding tegenover die Tweede Wereldoorlog hadden: de dansers wezen o.a. op de mogelijke gevaren van het relativiseren van Goed en Kwaad in deze context; het koor werd ingelicht over de intenties van de productie, maar gezien het aantal mensen kon hier niet echt een discussie gevoerd worden; in zekere zin bleef het koor 'een deel van het publiek dat op de scène aanwezig is', waarbinnen zeker niet elk individu hetzelfde dacht over de aangesneden problematiek, wat echter een intense betrokkenheid niet in de weg stond.

Vanuit hun kennis en band met de centrale problematiek werkten koor, dansers, acteurs, beeldenmakers in eerste fase apart, waarbij Tom Jansen en Josse De Pauw wel alle informatie verzamelden en coördineerden. Pas in de laatste, zeer korte fase in het Concertgebouw in Brugge konden alle elementen worden samengebracht. Josse De Pauw: 'Ik ben blij met de manier waarop we werken. Je kan een extreme controle opeisen in je werkproces, omdat je een bepaald doel voor ogen hebt, een utopie die je wil bereiken. Door uit te gaan van de mensen met wie je wil werken, kan je verhinderen dat je vastloopt in die controle. Je kiest mensen die je apprecieert om wat ze doen en wat ze zijn; die moet je dan ook een grote mate van autonomie geven.' Voor bijna alle medewerkers was dit een eerste ervaring met werken in een zeer grote zaal. Er werd vertrokken van een eerlijk niet-weten en niet-kunnen; niemand voelde een druk van reeds meermaals uitgeteste procédés, van een trukendoos; ondanks de beperkte tijd kon er daardoor een bewustzijn ontwikkeld worden omtrent de esthe-

tica van het grote. Dit resulteerde in een productie met een eenvoudige, nevenschikkende dramaturgie met beperkte maar welomlijnde regie-ingrepen. Liever de vrijheid van elkeen op zijn terrein vrijwaren, dan een ijzeren discipline opleggen binnen een hiërarchische structuur. Een van A tot Z gecontroleerde werkwijze zou flagrant in strijd zijn geweest met de politieke mededeling en intenties van de voorstelling, in strijd met de wijze waarop ze met haar publiek wou communiceren. Alleen ten aanzien van een zo open vorm kan het publiek zelf verbanden leggen, zelf ontdekken waarover het gaat. Gezien het onderwerp moest deze voorstelling ook 'groot' zijn, een getal hebben, een 'massa' op de scène brengen. Alleen vier *SS*'ers hun tekst op een kleine scène laten uitspreken, zou een andere optie kunnen geweest zijn, maar zou nooit dezelfde impact hebben gehad op het publiek. De veelheid aan 'gewone' mensen op de scène, de veelheid aan disciplines naast elkaar, het stimuleren van de zelfwerkzaamheid van de toeschouwer door afwisselende inleving en afstandneming, heeft gemaakt dat er in het publiek een veelheid aan verhalen kon loskomen. Nog nooit hebben wij na een voorstelling zoveel discussie meegeemaakt, zoveel behoefte aan praten gevoeld; alsof iedereen zijn persoonlijke relatie met de problematiek wilde verhelderen. Dat ligt natuurlijk in de eerste plaats aan het onderwerp: ondanks het feit dat de Tweede Wereldoorlog reeds zestig jaar achter ons ligt, raakt de voorstelling aan een immens maar verborgen emotioneel potentieel; heel veel daarvan is nooit verteld, nooit verteld mogen of kunnen worden. Het opheffen of minstens relativiseren van het onderscheid tussen goed en kwaad, tussen zwart en wit in zijn absoluteitheid, het bespreekbaar maken van alle tussenliggende kleuren, had een verwarrende én bevrijdende invloed op het publiek. In Zuid-Afrika heeft president Mandela in de Waarheidscommissies al dit soort verhalen – wit, zwart, van welke kleur dan ook – meteen na het opheffen van de Apartheid laten vertellen: de doden komen daarmee niet terug, het leed verdwijnt daar niet mee, de schuld is daarmee niet gedelgd, maar er is minstens een basis gelegd om het opkroppen van haat te vermijden, om het verwerken van trauma's mogelijk te maken.

Epiloog

1

Oefenen in het innemen en naast elkaar laten bestaan van een veelheid aan standpunten ten aanzien van mensen (personages) en gebeurtenissen, het verantwoord omspringen met documentair materiaal, het bevragen van dat verwarrende veld tussen realiteit en fictie, het verdedigen van flexibiliteit en nuancering, het organiseren van open werkprocessen als praktijken van interne democratie, het zorgzaam proberen overbrengen van al deze ervaringen op een publiek, enzovoort: ziedaar enkele van de aspecten waarmee wij bezig zijn in het werk. Ziedaar onze bijdrage tot democratie en tolerantie. Daarvan wilden wij hier verslag doen. We weten niet of dit voor diegenen in het politieke veld die vandaag het theater onder vuur nemen volstaat om als theater onze 'nuttigheid' in deze maatschappij te bewijzen. Wat kunstenaars doen, is nu eenmaal niet meetbaar; er is moeilijk vat op te krijgen; een maatschappij die functioneert op kwantitatieve gegevens, die bij elke daad berekent hoeveel ze opbrengt, heeft het daar uiteraard lastig mee.

2

Er wordt de kunstenaars vandaag elitaire verweten: wat zij doen zou te moeilijk zijn voor 'het grote publiek'. In *The Woman Who Walked into Doors* wordt een heel simpel levensverhaal verteld; een mogelijke identificatie met het hoofdpersonage vanwege het publiek wordt niet uit de weg gegaan. Zoals eigenlijk altijd, zit het innoverende van deze productie in de manier van vertellen, in de gebruikte vormtaal, die op een creatieve wijze een beroep doet op de mogelijkheden van de nieuwe media, waarvan de invloeden op massale wijze aanwezig zijn in deze maatschappij; deze productie diept die nieuwe mediataal uit, maakt ze rijker en daardoor wellicht iets minder leesbaar. Door met deze complexe beeldtaal een heel simpel verhaal over één vrouw te vertellen, wordt de voorstelling mijns inziens wel ontsluitbaar voor een groter publiek. Haar gevangen zitten binnen het dure operacircuit maakt deze ontsluitbaarheid dan weer problematisch: *The Woman* was slechts op drie locaties (in totaal 10 voorstellingen) te zien. Het bereiken van een groot publiek in de kunsten heeft dus zeker niet alles te maken met het werk van de kunstenaar, maar in hoge mate ook met problemen van organisatie, productie, distributie, enzovoort.

In *Sittings* en *SS* worden voor een deel vergelijkbare (historische) thema's aangekaart: de opkomst van totalitaire ideologieën als fascisme en communisme, hun gevolgen in de praktijk én hun gevolgen op het denken en het leven van de enkeling. *Sittings* richt zich bewust tot een kleiner publiek dat bereid is deze problematieken meer in detail te bespreken, meer informatie te absorberen, complexere processen te analyseren en op het individuele vlak ook in te gaan op het driedelige spanningsveld van een engagement als dat van Modotti, dat wil zeggen een engagement én in de liefde én in de kunst én in de politiek. De complexiteit komt ook tot uiting in de duur van de voorstelling: om ingewikkelde processen helder te krijgen heeft men meer tijd nodig.

SS is geheel opgebouwd rond één centraal, maar zeer belangrijk gegeven: het is een poging tot ontwrichting van het mechanisme van zowel het idealiseren als het stigmatiseren. Door de focus op deze ene problematiek te brengen binnen een eenvoudige nevenschikende dramaturgie, kon een groot publiek aangesproken worden: *SS* werd slechts zeven keer gespeeld (in het Concertgebouw in Brugge en in het Kaaithheater te Brussel) maar bereikte meer dan 6000 toeschouwers.

Zowel kleine moeilijke als grote toegankelijke voorstellingen en alles wat daar aan combinaties tussenin ligt, zijn nodig om een vruchtbaar en gevarieerd theaterlandschap te maken dat zijn publiek op een integrale, genuanceerde manier aanspreekt. In zo'n landschap is bijvoorbeeld ook het experimenteel-reflexieve werk noodzakelijk dat Jan Ritsema en Bojana Cvejic op dit moment in het Kaaithheater ontwikkelen (*TODAYulysses*) en dat zich richt tot een beperkt publiek. Veel dingen in het leven begrijpen wij nog niet en dienen onderzocht te worden. Veel andere dingen zijn niet eenvoudig en kunnen dus niet op een simplificerende manier verteld worden. Het complexe vertelbaar maken is een essentiële taak van de kunstenaar. Men kan toch ook niet aan wetenschappers opleggen alleen nog dingen te onderzoeken die iedereen kan begrijpen? Of filosofen verplichten zich nog enkel vragen te stellen waarop iedereen het antwoord allang weet. Wil een maatschappij zich inhoudelijk verrijken, in zijn ontwikkeling 'vooruitgaan', dan kan ze toch niet stil blijven staan bij het reeds gekende? Als niks meer moeilijk mag zijn, als het enige wat telt is hoeveel volk er in de zaal

zit, dan zijn we niet meer bezig met de zorg om integere cultuurbeleving, maar met pure consumptie, met het verspreiden van de platst mogelijke interpretatie van democratie, dan houden we uitverkoop van alle waarden aanwezig in deze maatschappij. Met alle gevolgen van dien op lange termijn.

3

Wat in de huidige kunstvijandige houding vooral tegen de borst stuit, is precies die kortzichtigheid, die afwezigheid van een langetermijndenken. Alsof ook in de kunstsector alles moet draaien om 'scoren', om onmiddellijk voordeel en succes. Kunstenaars zijn de trage bouwers aan de dingen, zijn bezig met processen waarvan de resultaten misschien pas jaren later zichtbaar zullen worden.

Wij zijn zelf geschokt te moeten vaststellen dat het populistische discours dat vandaag ten aanzien van de kunst in de maatschappij circuleert, zeer weinig verschilt van wat de *SS*'er, gespeeld door Josse De Pauw in *SS*, over kunst vertelt. Bij de ene is *l'art pour l'art* het mikpunt, bij de andere heet het *entartete Kunst*. Dat stemt minstens tot nadenken.

Er zitten binnen de podiumkunsten,

precies omdat daar de voortdurende confrontatie met een levend publiek de essentie van het werk uitmaakt, zeer weinig mensen in een ivoren toren. Het vermelde onderzoekswerk van Jan Ritsema wordt aan een publiek getoond en is slechts een deeltje van zijn praktijk. Er lopen in die podiumsector – zoals wellicht in elke sector – mondige mensen rond, die op ernstige wijze met hun vak bezig zijn, die zich verantwoordelijk voelen voor de taken van de kunst in de samenleving, die bereid zijn daarover de dialoog aan te gaan met hun huidige opposenten. Laten we dat gesprek dan ook voeren met in gedachten de nefaste gevolgen van elk 'groot gelijk', met in gedachten de relativiteit van die grens tussen Goed en Kwaad.

DEZE TEKST VERSCHIJNT BINNENKORT IN HET BOEK **VAN HET KIJKEN EN VAN HET SCHRIJVEN**.

TEKSTEN OVER THEATER (UITGEVERIJ VAN HALEWYCK), WAARIN 28 TEKSTEN VAN MARIANNE VAN KERKHOVEN GEBUNDELD WORDEN.

WIM VAN GANSBEKE SCHREEF DE INLEIDING.

HET BOEK IS ÉÉN VAN DE INITIATIEVEN VAN DE ETCETERA-REDACTIE NAAR AANLEIDING VAN 20 JAAR ETCETERA.

BINNENKORT: 2 UITGAVEN NAAR AANLEIDING VAN 20 jaar Etcetera

Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater
Een 25-tal teksten van Marianne Van Kerkhoven
Uitgave Van Halewyck, op initiatief van de Etcetera-redactie
Presentaties op 8 november (Concertgebouw Brugge)
en 12 november (Kaaithheater Brussel)

Etcetera 84: 20 jaar berichten over theater, dans, et cetera
een driedubbeldik decembernummer
met een selectie uit de voorbije 20 jaargangen
i.s.m. uitgeverij Van Halewyck