

In het begin van de voorstelling *Winterverblijf* van Lotte van den Berg schuiven de acteurs een aantal dichtgeschoven panelen in het midden van het toneel open, ze zetten de stoelen op de speelvloer aan de kant, ruimen wat op en gaan daarna vooraan in de zaal zitten en kijken samen met het publiek tijdlang naar het lege toneel. Vervolgens stapt regisseur Lotte van den Berg op de planken en spreekt de toeschouwers toe. Zij vertelt dat we gaan luisteren naar een geluidsopname uit 1989, gemaakt in deSingel te Antwerpen op de avond, 14 september, dat haar vader, de theatermaker Jozef van den Berg, besloot om niet langer theater te maken. Jozef van den Berg deelde het publiek mee dat hij zijn leven aan God zou gaan wijden omdat het toneel niet langer een plaats van waarheid is: alleen in God is de waarheid te vinden. Lotte van den Berg besluit haar korte inleiding met de opmerking dat zij met haar acteurs geprobeerd heeft opnieuw het toneel te betreden dat haar vader leeg had achtergelaten. Ik ga me hier niet wagen aan een psychoanalyse van deze complexe artistieke vader-dochterverhouding. Wel wil ik het beeld van het lege toneel en de dynamiek van vertrek/terugkeer gebruiken om iets te zeggen over een bepaalde stand van zaken in het eigentijdse theater. En dat in dialoog met drie voorstellingen: *Winterverblijf* van Lotte van den Berg (Toneelhuis), *Kamp Jezus* door Wunderbaum (NTGent) en *Singhet ende weset vro* (KVS i.s.m. Union Suspecte). Niet toevallig drie voorstellingen van een jonge generatie theatermakers. Evenmin toevallig wellicht zijn het drie voorstellingen die werden gemaakt voor ‘de grote zaal’ en die zich verhouden tot vragen van ‘zingeving’ en ‘gemeenschapsvorming’. (*Winterverblijven Kamp Jezus* zijn de eerste grotezaalvoorstelling van de respectieve makers.)

De voorstelling *Winterverblijf* meet zich aan twee vragen: de vraag naar de leegte van het toneel en de vraag naar de leegte van het bestaan. Op het eerste gezicht lijkt het inderdaad te gaan om een letterlijke en een metaforische duiding van de leegte. Maar beide leegtes spiegelen elkaar. De ene leegte weerkaatst de andere: ze zijn elkaars intieme echo. Die intieme relatie wordt helder in een beroemde passage uit *De aantekeningen van Malte Laurids*

*Brigge* (1910) waarin Rainer Maria Rilke zijn hoofdpersonage, staande voor de ruïnes van een antiek theater, volgende bedenking laat maken: “Laten wij toch eerlijk zijn: wij hebben geen toneel, zomin als wij een God hebben. Daar is een gemeenschap voor nodig.” Herman Teirlinck haalt dit citaat aan in het voorwoord van zijn *Dramatisch Peripatetikon* (1959), maar komt in tegenstelling tot Rilke tot een positief besluit, zij het geprojecteerd in een verre toekomst. Teirlinck erkent de vervreemding eigen aan het moderne theater maar “in de diepte blijven de authentieke bronaders voor verstikking bewaard. Kortom, wanneer er weer ooit een God komt, zal de gemeenschap erdoor tot saamhorigheid worden gebonden, en herrijst uit zijn oude ertsen het levendige toneel.” (Teirlinck, 13) Maar ondanks alle optimisme weet Teirlinck dat hij zich in tussentijd moet beroepen op een loutere conventie wil hij het theater in een God en dus een gemeenschap funderen. De eerste van de vijftien preliminaire stellingen van het *Dramatisch Peripatetikon* luidt immers: “Om alle dispuut omtrent de merkwaardige inhoud van het woord kunst te vermijden, stel ik conventioneel voor, kunst te willen aanvaarden als de eenvoudige mededeling van een levensbeeld. Het leven is van God. Het door de ontroering van het leven ontstane levensbeeld is van de mens. En de mededeling ervan is een daad van fatale menselijke liefde. Kunst is die mededeling.” (Teirlinck, 16) Waar het om gaat in het moderne theater is natuurlijk precies die “merkwaardige inhoud van het woord kunst”. Kunst wordt modern wanneer het “dispuut” over haar inhoud ontstaat. Uit de breuk van god, gemeenschap, toneel is het moderne theater ontstaan. Het theater verloor god en gemeenschap, wat hetzelfde is. In de terminologie van Teirlinck luidt het dat het aanvankelijk God was die de theatrale ‘samensholing’ gebod, terwijl het moderne theater “door eigen aantrekkelijkheid de samensholing tracht op te roepen”. (Teirlinck, 26) Of: “in de primitieve stand is er eerst een publiek, en achteraf een spel; in de geëvolueerde stand is er eerst een spel en daarna (zo mogelijk) een publiek.” (Teirlinck, 26) Het toneel is met andere woorden wezenlijk leeg.

Het lege toneel in *Winterverblijf* moet zowel letterlijk als figuurlijk begrepen worden. God en gemeenschap mogen zich dan hebben teruggetrokken, hun afwezigheid blijft het theater en de maatschappij bespoken. We kunnen op dit ogenblik zelfs stellen dat zowel god als gemeenschap aan een spectaculaire ‘spectrale’ terugkeer zijn begonnen. Religie en gemeenschapsdenken hebben zich de voorbije decennia duidelijk op de politieke scène gepresenteerd, en vaak in hun meest radicale en gewelddadige spookgedaantes. Er zijn uiteraard ook minder agressieve vormen van ‘terugkeer’. De gemeenschap is in de kunsten teruggekeerd in de vorm van de preoccupatie met ‘het publiek.’ “If the audience is not altogether an absence, it is by no means a reliable presence”, zo schrijft theatermaker en theatertheoreticus Herbert Blau gebald: het publiek is niet afwezig, maar zijn aanwezigheid geeft niet langer een zekerheid en een houvast. “Such an audience seems like the merest facsimile of remembered community paying its respects not so much to the still-echoing signals of a common set of values but to the better-forgotten remains of the most exhausted illusions.” (Blau) Het publiek als een facsimile van wat ooit de gemeenschap was, is niet eens meer de verre echo van gemeenschappelijke waarden, maar de ruïne van in rook opgegane illusies. Blau spreekt hier en vernietigend oordeel uit over de verschuiving van gemeenschap naar publiek. Het publiek is niet langer via een gemeenschappelijk ‘levensbeeld’ (Teirlinck) organisch verbonden met de voorstelling, maar blijft levensnoodzakelijk. Immers: “No audience. No echo. That’s part of one’s death.” (Blau) Met deze cryptische omschrijving in een dagboeknotitie aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog raakt Virginia Woolf een van de grote ‘angsten’ van de moderne kunst aan: de twijfelachtige status van het publiek. De moderne kunst heeft de organische band met zijn publiek verloren en is in een vacuüm terechtgekomen waarin alleen zijn eigen stem nog klinkt. Het ontbreken van de echo van het publiek luidt de dood van de kunst in, zo lijkt Woolf te suggereren. Is dat dan de consequentie die de moderne kunst moet trekken? Dat ze dood is omdat ze geen echo meer hoort van haar publiek. En is precies de hele eigentijdse