

Ornamenten van het vergeten

THEATER TOPICS

Onder redactie van

Lucia van Heteren, Chiel Kattenbelt

Christel Stalpaert & Rob van der Zalm

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Ornamenten van het vergeten

Theater Topics is een jaarlijkse publicatie over onderzoek in en naar theater. Elk nummer brengt onderzoek bijeen rond een specifiek thema. Het doel is om enerzijds lopend onderzoek grotere zichtbaarheid te geven en anderzijds, door middel van de thematische opzet, het onderzoek nieuwe impulsen te geven. *Theater Topics* richt zich daarbij in de eerste plaats op onderzoek dat plaatsvindt binnen de Nederlands/Vlaamse context.

Theater Topics is een initiatief van de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam, de afdeling Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen, de opleiding Theater, Film en TV-wetenschap van de Universiteit Utrecht en het Theater Instituut Nederland, en wordt uitgegeven door Amsterdam University Press.

Redactie *Theater Topics*:

Maaïke Bleeker

Lucia van Heteren

Chiel Kattenbelt

Christel Stalpaert

Kees Vuyk

Rob van der Zalm

Eindredactie:

Niek vom Bruch

Theater Topics is a yearly publication dedicated to research in and into theatre. Thematically organized, each issue centers around a different subject. *Theater Topics* presents a platform for current research, while aiming to stimulate new developments. *Theater Topics* is oriented first and foremost towards the Dutch and Flemish context.

Theater Topics is an initiative of: Department of Theatre Studies, University of Amsterdam; Department of Arts, Culture and Media, University of Groningen; Institute of Theater, Film and TV Studies, University of Utrecht; and the Theater Instituut Nederland (TIN). *Theater Topics* is published by Amsterdam University Press.

Ornamenten van het vergeten

Onder redactie van Lucia van Heteren, Chiel Kattenbelt,
Christel Stalpaert en Rob van der Zalm

Amsterdam University Press

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van:
het vakgebied Theaterwetenschappen aan de Universiteit van Gent en
het Theater Instituut Nederland

Ontwerp omslag: Studio Jan de Boer BNO, Amsterdam
Vormgeving binnenwerk: Het Steen Typografie, Maarsssen

ISBN 978 90 5356 408 0
NUR 670/677

© Amsterdam University Press, 2007

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j^o het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Inhoud: Ornamenten van het vergeten

Inleiding – Het orkestreren van het geheugen

Rob van der Zalm

9

Statement Ritsaert ten Cate **15**

De mythe van de authenticiteit in het Franse theater

De classicisering van de Franse zeventiende eeuw

Karel Vanhaesebrouck

17

Statement Jan Fabre **27**

Apologie voor een weeskind, of het melodrama gewroken

Plaatsbepaling en herijking van een populair theatergenre in de
Nederlandstalige theatergeschiedenis

Frank Peeters

29

Statement Jan Joris Lamers **43**

Macht van de geschiedenis – Geschiedenis van de macht?

Gevallen goden en vergeten geesten op toneel

Kati Röttger

45

Statement Anne Teresa De Keersmaeker **57**

Theater als efemere geheugenkunst en geheugenkunst van het efemere

Frederik Le Roy

59

Statement Beppie Blankert **73**

The Failure of Intellectual Memory:

Antigone, Clytemnestra and Medea in *Mind the Gap*

Christel Stalpaert

75

Statement Jan Ritsema 88

Erase-E(X): Embodying History in Postmodern Dance

Johan Callens

90

Statement Agaath Witteman 102

De kunst van het vergeten

Nietzsche en Badiou over dans

Kees Vuyk

104

Statement Alain Platel 113

Lopende projecten en lopend historisch onderzoek

Wat gebeurt er als personages tot leven komen?

Een onderzoek naar de kracht van visualiteit in literatuur, retorica, beeldende kunsten en theater in de Grieks-Romeinse wereld

Stijn Bussels

117

**Het schooltoneel van de jezuïeten in de Provincie Flandro-Belgica
tijdens het ancien régime (1575-1773)**

Goran Proot

119

**Lied, muziek en dans op het zeventiende-eeuwse toneel in de Nederlanden
buiten Amsterdam**

Een onderzoek naar de functie van muzikale elementen

Ingeborg De Cooman

122

Het functioneren van theater in een vroegmoderne stad:

De relatie tussen inrichting en repertoire van de Antwerpse theaters
tussen 1610 en 1746

Timothy De Paepe

124

**Historical Experience and the French Revolution in Late eighteenth
and nineteenth Century Performance**

Bram Van Oostveldt

126

Massaspel in Vlaanderen 1909-1955

Opvoering, legitimeringspraktijk en impact van een sociotheatraal genre

Thomas Crombez

129

Theatergeschiedenis als cultuur- en sociale geschiedenis

Henk Gras

131

Vaderlands-historisch toneel als instrument van natievorming

Lotte Jensen

134

TONEELSTOF

Een kijkoperatie in het geheugen van de Vlaamse podiumkunsten

Bram De Vuyst

136

**‘En overigens ben ik van mening dat Ritsaert ten Cate
de Erasmusprijs moet krijgen’**

Arthur Sonnen

139

Twee onderzoeken

Jaak Van Schoor

141

Hoeveel olifanten lust een slang?

De decretale geschiedenis van de Vlaamse podiumkunsten sinds 1975

Joris Janssens en Dries Moreels

143

Index

151

Inleiding – Het orkestreren van het geheugen

Rob van der Zalm

Het geheugen is in. Met die constatering opent Frederik Le Roy zijn bijdrage aan dit derde nummer van *Theater Topics*. Hij onderstreept de omvang en reikwijdte van deze ‘memorial turn’ met een lange opsomming van voorbeelden die loopt van de Historikerstreit in Duitsland en de groei van het aantal holocaustmusea tot en met geschiedenisshow, erfgoedweekenden en de verkiezingen van de grootste Belg, Nederlander en Portugees. Het rijtje laat zich, vanuit Nederlands perspectief, gemakkelijk uitbreiden: de landelijke archievendag, de Grote Geschiedenis Quiz, alle zoveelste geboorte- en sterfjaren van beroemde landgenoten die we de afgelopen periode herdacht hebben (Rembrandt, Michiel de Ruyter), het Nationaal Historisch Museum in oprichting, de vierdelige reeks Plaatsen van herinnering en natuurlijk de canon van Frits van Oostrom.

Die bijna excessieve aandacht voor het geheugen wordt wel geïnterpreteerd als een teken dat het geheugen zich in een crisis bevindt. Ook Le Roy wijst daarop. ‘Aan de basis van deze obsessie voor het vergeten, ligt een veralgemeende culturele amnesie.’ Die amnesie zou zich in de jaren tachtig hebben geopenbaard, op het moment dat het modernistische vooruitgangdenken definitief plaatsmaakte voor het postmodernistisch denken, dat de grote verhalen, ideologieën en religies ongeldig verklaarde. Daarmee werd het gevoel van historische continuïteit doorbroken en de breuk met het verleden zichtbaar. Het gevolg was dat het individu in verwarring raakte over zijn positie in de samenleving en in de wereld. Om zijn bestaansgrond terug te vinden ging hij op zoek naar zijn eigen, persoonlijke geschiedenis, of naar de geschiedenis van zijn directe omgeving. De toenemende globalisering heeft die reflex versterkt.

Ook de onstuitbare opmars van de nieuwe media duikt in dit verband geregeld op. De Franse historicus Pierre Nora – de bedenker van het concept *lieux de mémoire* – stelde vast dat de razendsnelle evolutie van de computertechnologie de angst had voortgebracht dat alles zou verdwijnen. Die angst zou ertoe hebben geleid dat individuen, maar ook lokale of regionale groepen krampachtig pogingen gingen ondernemen om hun eigen verleden vast te leggen en hun eigen wortels te identificeren. Enige relativisering is hierbij overigens op zijn plaats. De cultuurcriticus Siegfried Kracauer betoogde in zijn opstel *Die Photographie* uit 1927 al dat de overvloed aan foto’s waarmee zijn tijdgenoten geconfronteerd werden, de damwanden van het geheugen wegsloeg. En het was Plato die in zijn *Phaedrus* de mythe van Thoth optekende, de uitvinder van het schrift. Die werd fel bekritiseerd door de oppergod Ammon, omdat de mensen nu meer zouden gaan vertrouwen op dat wat geschreven stond dan op hun eigen geheugen. Daardoor

zou van doorleefde kennis geen sprake meer kunnen zijn.

Die relativering laat onverlet dat met de komst van televisie en internet de hoeveelheid beelden en informatie waarmee de mens geconfronteerd wordt van een enorme, niet eerder vertoonde omvang is. En ook dat de verwarring en het ongemak daarover breed wordt gevoeld. Degenen die hun angst in archieven, door het opstellen van genealogieën of met het krampachtig aanleggen van fotoalbums hopen te bezweren, kunnen zich overigens ook, via de bijdrage van Kees Vuyk, naar de filosoof Nietzsche laten doorverwijzen. Die ageerde al tegen de overdreven aandacht voor de geschiedenis die hij in zijn tijd waarnam. Hij noemde het de ‘historische ziekte’ waartegen maar één remedie hielp: een onhistorisch bestaan. Alleen op het fundament van het onhistorische kon naar zijn mening iets goeds, gezonds en groots groeien. De mens zou wat dat betreft een voorbeeld kunnen nemen aan de dieren, die hun levens leefden in vergetelheid.

Met het oog op dit discours was het niet ongelukkig – of zelfs hoognodig – dat de redactie van *Theater Topics* voor dit derde nummer de Theatergeschiedenis als thema koos. Toen een jaar geleden onder de kop ‘Ornamenten van het vergeten’ een call for papers uitging, behoorde ik nog niet tot de redactie. Als theaterhistoricus – verbonden aan de Universiteit van Amsterdam en het Theater Instituut Nederland en gespecialiseerd in de Nederlandse theatergeschiedenis – voelde ik mij geroepen om met een bijdrage te komen. Erg vlotten wilde dat niet. Er was een zinnetje dat maar door mijn hoofd bleef spoken, een zinnetje waarin geschiedschrijving gedefinieerd werd als het ‘orkestreren van het vergeten’. Op de een of andere manier druiste dat in tegen de manier waarop ik tegen mijn eigen en andermans theaterhistorische bezigheden aankeek. Natuurlijk was duidelijk waarop gedoeld werd. Met ieder onderwerp waar we ons licht over laten schijnen, verdwijnen er andere onderwerpen – makers, voorstellingen, evenementen – uit beeld. Le Roy spreekt in dit verband – principiële – over de constitutieve kracht van het vergeten: alleen door te vergeten kunnen we überhaupt herinneren. En Christel Stalpaert verwijst in haar bijdrage naar Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, waarin ‘oblivion is seen as the best foundation for the miracles produced by emotional memory’. Maar dat wat actief georkestreerd wordt is, naar mijn oordeel, nooit het vergeten, maar toch altijd het geheugen.

Later, toen ik uitgenodigd was om de redactie te komen versterken en ik alle bijdragen onder ogen had gehad, begon ik beter te begrijpen waar het wrong tussen die call for papers en mijn eigen kijk op de geschiedenis. Het ‘orkestreren van het vergeten’ is een definitie die hoort bij een intussen als achterhaald beschouwde – zo niet vergeten – kijk op geschiedschrijven. Juist die ouderwetse, officiële geschiedschrijving, die in de late achttiende, vroege negentiende eeuw vorm kreeg, in een tijd waarin nog in grote verhalen geloofd werd, heeft als keerzijde het vergeten. Dit wordt prachtig geïllustreerd door de bijdragen van Karel Vanhaesebrouck en Frank Peeters. De eerste laat zien hoe het rijkgeschakeerde theater van de Franse zeventiende eeuw via allerlei cano-niseringsmechanismen stelselmatig werd vernauwd tot een geïdealiseerd model waar-

in het Frans classicisme en Racine, Molière en Corneille maatstaf werden. ‘De Franse theatergeschiedenis is dus een geschiedenis van graduele vertroebeling en vernauwing waarbij een levende praktijk stap voor stap gesacraliseerd werd tot cultureel erfgoed, tot een *lieu de memoire*, tot een immateriële betekeniseenheid.’ En, anders dan in Nederland en Vlaanderen, speelt die betekeniseenheid ook in het eigentijdse Frans theater, bij iedere nieuwe interpretatie, nog steeds een belangrijke rol. Frank Peeters laat in zijn bijdrage zien hoe vergelijkbare mechanismen in Vlaanderen en Nederland ervoor zorgden dat het populairste theatergenre van de negentiende eeuw – het melodrama – door theaterhistorici verdacht werd gemaakt en vervolgens op een zijspoor werd gerangeerd. Als theatrale en morele ‘mode of excess’ riep het melodrama met zijn vormelijke extravagancies en zijn inhoudelijke hyperbolen, maar ook – en vooral daarom, betoogt Peeters – vanwege de ondergeschikte positie die het woord er innam, onvermijdelijk de banvloek van het burgerlijk denken en handelen over zich af. In met name het Engelse taalgebied wordt het melodrama al sinds enige decennia als een cruciale sleutel gezien voor onze kennis van het sociaal-culturele leven in de negentiende eeuw. En al is cultuurgeschiedenis, met al zijn aandacht voor low culture, ook in Vlaanderen en Nederland wijdverbreid, en is er natuurlijk al lang geen sprake meer van een banvloek, van serieus onderzoek naar het fenomeen melodrama is het hier tot op de dag van vandaag nauwelijks gekomen.

De bijdragen van Vanhaesebrouck en Peeters zijn de enige twee die over theatergeschiedenis handelen. Die van Le Roy en Kati Röttger hebben theater en het geheugen c.q. de geschiedenis tot onderwerp. In zijn breed opgezette en goed gedocumenteerde bijdrage behandelt en problematiseert Le Roy de notie van het cultureel geheugen, onder andere in verband met de steeds verder uitdijende erfgoedindustrie, om uiteindelijk uit te komen bij twee punten van overeenkomst met de studie van het theater en de performance. Om te beginnen verwijst hij hierbij naar Carlson die in zijn *The Haunted Stage* het theater als een herinneringsmachine karakteriseert waarin teksten, maar ook acteurs, decorstukken, kostuums en het lichaam (acteerstijlen) continu gerecycled worden. Vervolgens wijst Le Roy op de performancestudies, waarin het inzicht is ontwikkeld dat performances altijd doortrokken zijn van eerdere performances en dus, zowel in esthetische als in sociale zin, culturele geheugenpraktijken zijn. ‘Performatieve handelingen herhalen voorgaande handelingen en op die manier ook de normatieve, ideologische of culturele codes die deze handelingen reguleren, reproduceren of contesteren.’ Johan Callens’ bijdrage, ‘Erase-E(X): Embodying History in Postmodern Dance’, lijkt geschreven te zijn om vanuit de praktijk juist dit inzicht omtrent de herhaling van het performatief handelen te illustreren. Aan de hand van the ‘evoluerende choreografie’ *Erase-E(X)* – in oorsprong een werk van Anne Teresa De Keersmaeker en The Wooster Group – maakt hij de dynamiek van historisering en actualisering zichtbaar, die een drijvende kracht is achter dit ‘collectief herschrijven van creatiefwerk’. Waar Le Roy uiteindelijk op uitkomt is dat er, wanneer we spreken over het geheugen, altijd een niet-conceptualiseerbare rest is, die onherroepelijk aan de historische blik ontsnapt. De

specificiteit van het theater zou nu precies in het structurele vermogen liggen om ‘een dergelijke singulariteit te evoceren’. Het theater ‘vervliedt’, maar niet zonder een indruk na te laten in het geheugen van de toeschouwer. Op die manier kan het theater het fictionele van de voortdurende (re)constructie van het culturele geheugen blootleggen en aandacht vragen voor alternatieve zienswijzen.

Het vertrekpunt van Kati Röttger is anders, maar op de keper beschouwd komt zij tot een vergelijkbare conclusie over dat wat theater in onze eigentijdse cultuur zou kunnen betekenen. Aan de hand van twee producties – niet toevallig allebei uit het laatste decennium van de vorige eeuw daterend, tekent zij daarbij aan – maakt Röttger aannemelijk dat in het postdramatisch theater de geschiedenis wel degelijk een rol speelt, en niet alleen – zoals Hans-Thies Lehmann ons wil doen geloven – het geheugen en de herinnering. Onder verwijzing naar Foucaults notie van de archeologie stelt Röttger dat wat theatermakers naar boven halen niet de geschiedenis ‘als sluitend verhaal’ is, maar dat het slechts brokstukken zijn, dat het om een ruïne van het verleden gaat. Daarmee wordt het theater een kentheoretisch veld dat ons uitsluitsel over de geschiedenis kan geven, een schouwplaats waarin de geschiedenis zich niet in haar perfectie openbaart, maar die de voorwaarden schept om kennis mogelijk te maken.

Ook in de bijdrage van Christel Stalpaert spelen die brokstukken van de geschiedenis, en de geschiedenis als ruïne, een belangrijke rol. Hij handelt over *Mind the Gap*, een theatertekst van Stefan Hertmans, waarin drie hoofdrolspelsters uit klassieke tragedies (*Antigone*, *Clytemnestra* en *Medea*) terugdenken aan en, in monoloog, spreken over de traumatische gebeurtenissen waarin ze tijdens hun leven verwickeld waren. De sporen van hun verleden, betoogt Stalpaert, ‘do not unite in a clear-cut “image” of the women and how they used to be in the past. *Mind the Gap* is not about a (re)tracing of one past. It is about the failure of the intellectual memory to understand the cruel and tragic past completely.’ Dat falen geldt overigens zowel voor de personages als voor het publiek dat hun monologen aanhoort. Stalpaert laat vervolgens zien hoe de gaten, die het intellectuele geheugen openlaat, voor een deel worden opgevuld door ‘corporeal and involuntary memories’ die op hun beurt weer beelden en getuigenissen oproepen die – sinds kort – in ons collectieve geheugen liggen opgeslagen. In Stalpaerts eigen woorden: ‘Stefan Hertmans looks for the tension between personal, corporeal memory, collective memory, and “public” images of cruelty to actualize Greek tragedies.’

Op deze vier bijdragen lijkt het ‘orkestreren van het geheugen’ meer van toepassing te zijn dan het ‘orkestreren van het vergeten’. In de bijdrage van Kees Vuyk speelt het vergeten nadrukkelijk wel een rol. Hierboven werd zijn verwijzing naar Nietzsches pleidooi voor het onhistorische bestaan al aangehaald. Vuyk laat zien dat Nietzsche op verschillende plaatsen een verband legde tussen juist dit onhistorische bestaan en de kunst. ‘Geen kunstenaar [...] zal zijn vorm bereiken zonder daar tevoren in een onhistorische toestand naar verlangd en gestreefd te hebben.’ De vraag is natuurlijk wat voor kunstwerk dat zou moeten zijn. Nietzsche beantwoordde die vraag zelf niet, maar de Franse filosoof Alain Badiou doet een poging. De kunst die daarvoor het meest in

aanmerking komt is – naar zijn oordeel – de dans. ‘Zij is nieuw begin, omdat het dansende gebaar altijd moet zijn alsof het zijn eigen begin uitvond. Spel, inderdaad, de dans bevrijdt immers het lichaam van alle sociale nabootsing, van alle ernst, van alle conventie.’ Let wel: hier dus geen herhaling of culturele geheugenpraktijk meer. Nauwkeurig redenerend en Badiou verder denkend, brengt Vuyk ons tot de conclusie dat de essentie niet in de vormwil van de dans gelegen is, maar dat het gaat om het eerste moment van de vormgeving, het moment van de daad, die nog louter ‘wil tot vormgeving’ is. Wat daarna komt is niet essentieel meer. Het wezen van de dans is dus niet haar formalisme (zoals Badiou stelt), maar haar performativiteit. Vuyk stelt vast dat deze performativiteit – of theatralisering – recentelijk in alle kunsten steeds belangrijker is geworden, maar dat de term theatralisering ook meer en meer gebruikt wordt in verband met de steeds verder oprukkende spektakelmaatschappij (waar de erfgoedindustrie deel van uitmaakt). Omdat het juist de kunst is, die tegenwicht zal moeten bieden aan dat spektakel, stelt hij voor om in het vervolg – als het over de kunst gaat – te spreken over de ‘bewustwording van het dansante’.

Tot slot nog een aantal vaststellingen: het is de redactie opgevallen dat de bijdragen uit Vlaanderen in grotere getale binnenkwamen dan de bijdragen uit Nederland. Is dit het gevolg van een beter functionerend netwerk in het kleinschaligere Vlaanderen, waarin een call for papers sneller rondzingt, of is het inderdaad zo dat het verleden van het theater in Vlaanderen op meer academische aandacht kan rekenen dan in Nederland? Als dat al zo is, zou Nederland een gedeelte van die achterstand de komende jaren in moeten kunnen lopen. Kati Röttger, sinds kort hoogleraar Theaterwetenschap in Amsterdam, is vast van plan om de historische theaterwetenschap een prominente plaats te geven in het Amsterdamse onderwijs- en onderzoeksprogramma. Het is overigens niet zo dat er in Nederland helemaal niets gebeurt. De tentoonstellingen in het Theatermuseum, de begeleidende publicaties en de nog steeds, maar langzaam groeiende reeks Portretten van Nederlandse theatermakers getuigen daarvan. Veel initiatieven – de dvd-box *Allemaal Theater*, boeken over sterren als Mary Dresselhuys, Wim Sonneveld, André van Duin en Ellen Vogel, of de aan hen gewijde websites (zie Eenlevenlangtheater.nl), vaak met steun van de VandenEnde Foundation tot stand gekomen – zijn in eerste instantie echter niet voor een publiek van academici of theaterprofessionals bedoeld, maar voor het brede, in theater geïnteresseerde publiek. Producten van de erfgoedindustrie, zou je kunnen zeggen, waarbij gedegen bronnenonderzoek, een uitgebreide verantwoording en kritische distantie niet per se onontbeerlijk worden geacht.

Dat brengt mij tot het volgende. Zowel in de bijdrage van Le Roy als in die van Vanhaesebrouck wordt gewezen op de neiging om alles wat uit het verleden stamt van zijn historiciteit te ontdoen en daarmee onschadelijk te maken. De singulariteit van het verleden wordt niet erkend en dat leidt tot nostalgie zonder melancholie, betoogt Le Roy. Vanhaesebrouck pleit er onder verwijzing naar de Belgische filosoof Dieter Lesage voor om het te spelen repertoire juist op zijn historiciteit aan te spreken en af te zien van iedere poging om die historiciteit te verdoezelen. Niet actualiseren dus, want ‘enkel door

het anders-zijn van het repertoire met beide armen te omhelzen, kan de authenticiteitsmythe die aan elk canonic cultuurproduct kleeft, doorgeprikt worden’.

Naast de hoofdartikelen biedt *Theater Topics* 3 een overzicht van lopend historisch onderzoek. Ook hier valt op dat er de afgelopen jaren in Vlaanderen meer promotie- en postdoconderzoeken geïnitieerd zijn dan in Nederland. Bij elkaar bestrijken ze een breed spectrum van het theaterverleden: van onderzoek naar de kracht van visualiteit in de kunsten in de Grieks-Romeinse wereld (Stijn Bussels), via het schooltoneel van de jezuïeten in de zestiende eeuw (Goran Poot) tot en met een onderzoek naar het massaspel in twintigste-eeuws Vlaanderen (Thomas Combrez). Daarnaast zijn er enkele meer praktijk-gerelateerde projecten, zoals het initiatief van de onderzoeksgroep Thersites om analoog aan de Nederlandse dvd-reeks *Allemaal theater*, ook een deel van de Vlaamse theatergeschiedenis te ontsluiten voor een groter publiek (Bram De Vuyst). Gepland staat ook een grootschalig project om de Mickery-erfenis van Ritsaert ten Cate veilig te stellen (Arthur Sonnen). De laatste bijdrage in de serie lopend onderzoek is de toelichting van Joris Janssens en Dries Moreels bij het affiche dat bij deze bundel is gevoegd. Dat affiche is de grafische weergave van hun onderzoek naar het Vlaamse theaterveld.

Ook voor dit deel van *Theater Topics* is aan een aantal theatermakers om een bijdrage gevraagd in de vorm van een statement. ‘Welke theatermaker, theaterpersoonlijkheid, ontwikkeling of voorstelling heeft voor u als bron van inspiratie gediend en verdient het om aan de vergetelheid onttrokken te worden?’ Beppie Blankert, Ritsaert ten Cate, Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Joris Lamers, Alain Platel, Jan Ritsema en Agaath Witteman hebben op deze vraag een antwoord geformuleerd. Het blijken vooral begeleiders en docenten te zijn, die men voor het vergeten wil behoeden.

Statement Ritsaert ten Cate

Zoals het beoogd is blijkt *Theater Topics 3* samen te vatten op vier maal een A-viertje. De thematische argumentatie is eigenlijk nogal uitdagend voor een onderwerp dat zich voorgoed op die avond, dat moment, manifesteert en zo nooit meer te beleven zal zijn. Ornamenten van het vergeten lijkt mij dan een feest voor herinneren en het vervalsen ervan, om het even of de oorsprong gaat worden ontkend, of blijmoedig bijgezet en gevierd op een plek waar je toch al nooit had willen komen.

Dat laatste blijkt vervolgens dichterbij dan je had durven hopen toen je de opsomming tegenkwam van wat als inhoud verwacht wordt. Wie weet vallend onder het nieuwste studieproduct dat past binnen de term 'Practice Based Research', en van een wetenschappelijk waarmerk voorzien. Diepzinnig, goed onderzocht, terecht verwoord, maar vooral nog niet duidelijk waartoe het wellicht een steentje kan bijdragen. Aan wat bijvoorbeeld? Als zou Theater als puntje bij paaltje komt inderdaad slechts een vergeten ornament blijken te zijn, in plaats van de ingrijpende schok van herkenning? Die avond dat je erbij was toen je ziel werd ontredder? Of dat je je gezegend voelde, en toen niet en nooit niet, de juiste woorden kon vinden om dat te verklaren?

Liegen alsof het gedrukt staat lijkt mij typisch des theaters, maar de hemel beware je als het gedrukt wordt. Daar zijn weliswaar uitzonderingen op. Maar zoals de wereld, en de mens daarin, zich ontwikkelt, wie weet niet zo lang meer. Het jaar 1984 (als beschreven door George Orwell) is nu al kinderspel vergeleken met 2007. Hoe *Theater Topics 3* zich zal laten lezen is nu gissen. Zwaar op de hand, gis ik. Ik hoop dat de voorziene statements, de ornamenten van het vergeten, gevraagd om hun bronnen van inspiratie, in deze context op het randje van frivool terecht zijn gekomen.

In 1983 (met nog ruimschoots Mickery – zogenaamd avant-gardetheater opererend vanaf 1965 tot en met 1991 in Loenersloot en Amsterdam) waren enkele van de genodigden vertegenwoordigd in het theaterprogramma van Mickery. Dat zijn Jan Joris Lamers, Beppie Blankert, Jan Lauwers, Jan Fabre en Jan Decorte; 1983 was ook het jaar dat Jan Joris cs afscheid nam van het Onafhankelijk Toneel en Toneelgezelschap Maatschappij Discordia begon. (In Mickery dat jaar met *Der Schein Trügt*.)

Het is dan ook Maatschappij Discordia dat ik naar voren wil schuiven 'als bron van inspiratie'. Voor iemand die vanaf 1965 op avontuur ging met Mickery kan dat incongruent lijken. Maar vooral met het in de jaren groeiend aantal momenten van twijfel, was de verschijning op het strijdtoneel van Discordia voor mij een geschenk uit de hemel: alleen al door te weten dat het er was en waar het voor stond.

Jac Heijer (een voor het theater van levensbelang opererende criticus die van 1970 tot 1990 het theater met meer dan drieduizend artikelen begeleidde) schreef in 1986 een 'rondleiding voor gevorderden langs oude en nieuwe toneelteksten' in *Het Atelier*,

Theatraal Gewetensonderzoek bij Discordia. Zijn recensie eindigt zo: ‘De onbedaarlijke stemming slaat om in de laatste scène, een fragment uit de Theatermaker van alweer Bernard. Lamers en de Koning zitten, dicht tegen elkaar gekropen, in twee lederen crapauds. Met het lange haar voor zijn ogen, dwingt Lamers zijn trouwe makker tot de uitspraak, dat hij (Lamers) de beste toneelspeler van de wereld is. Verdwenen is de afstandelijke speelstijl van vroeger. Hier zit een regisseur, verstrikt in zijn herinneringen en in een totale depressie te tobben over zijn bestaansrecht in het theater. Het fragment wordt niet alleen ongelooflijk mooi gespeeld, de werking stijgt boven een willekeurige Bernard-interpretatie uit. Het werkt als een portret van de serieuze theatermaker in staat van crisis en ook als onthutsend eerlijk zelfportret van Lamers en zijn groep.’

Aan het ornament voorbij herinner ik me dus Maatschappij Discordia. Dat kost geen enkele moeite, ook al bestaan ze nog. Een bestaan ook, aan subsidie voorbij, omdat de subsidiegever er niet het juiste hokje voor heeft kunnen vinden. Dat is ook des te lastiger als Discordia – maar wie herinnert zich dat nog – mede aan de wieg stond van tg STAN, Dito’Dito, De Roovers, ’t Barre Land en Dood Paard, en met deze frisse theatergroepen regelmatig werkt op het scherpst van de snede.

Enfin, mijn inspiratie haalde en haal ik uit Maatschappij Discordia. Geen ornament, geen herinnering, maar springlevend. De vraag rijst of zij nu al wel in Topics thuishoren? Verdienen doen zij het wel.

Ritsaert ten Cate is beeldend kunstenaar, theatermaker, schrijver, producent. In 1965 nam hij het initiatief tot de oprichting van Mickery, centrum van avant-gardetheater, dat tot en met 1991 bestond in Loenersloot en Amsterdam. Daarna was hij tot begin jaren negentig directeur van DasArts, tweede-fase-opleiding. Zijn beeldende kunstwerk en installaties zijn in talloze tentoonstellingen getoond, nationaal en internationaal.

website: www.touchtime.nl

De mythe van de authenticiteit in het Franse theater

De classicisering van de Franse zeventiende eeuw

Karel Vanhaesebrouck

Inleiding

Nooit werd er in Frankrijk vermoedelijk heviger gedebatteerd over theater en theatraaliteit dan in de zeventiende eeuw, via voorwoorden, maar even goed via de ontluikende pers. Daarenboven was er van een uniforme poëtica geen sprake. Er ontwikkelde zich in de loop van die eeuw een veelheid aan genres en stijlen. Vanaf de achttiende eeuw werd die veelheid echter, via allerlei canoniseringsmechanismen (onderwijs, theorievorming, et cetera) stelselmatig vernauwd tot een ideaal (en dus ook geïdealiseerd) model met het Franse nationaal-classicisme als ijkpunt en Racine, Molière en Corneille als uithangborden. Dat monolithische perspectief op de zeventiende eeuw is een rechtstreeks gevolg van het mythologiseringsproces dat een aanvang nam in de achttiende eeuw, definitief geconsolideerd werd in de negentiende eeuw en dat tot op de dag van vandaag de Franse theaterpraktijk fundamenteel structureert. De Franse theatergeschiedenis is aldus een geschiedenis van graduele vertroebeling en vernauwing, waarbij een levende praktijk stap voor stap gesacraliseerd werd tot cultureel erfgoed, tot een *lieu de mémoire* (Pierre Nora), tot een immateriële betekenis eenheid. Precies die betekenis eenheid, die in eerste instantie betrekking heeft op een ingebeelde ideale performance waarop elke herinterpretatie dient te antwoorden, schraagt de opvoeringsgeschiedenis tot op vandaag. Ook voorstellingen die willen afrekenen met de vastgeroeste interpretatieschema's verhouden zich tot die imaginaire oeropvoering, ook al doen zij dat ex negativo.

In Vlaanderen en Nederland is dat model niet alleen veel minder dwingend, het is ook grotendeels afwezig. Het classicisme en de manier waarop men er zich in de loop der geschiedenis toe verhoudt is dan ook in eerste instantie een nationale aangelegenheid. Terwijl anno 2007 de Franse theaterpraktijk zich nog steeds noodgedwongen tot die traditie verhoudt (ook al gebeurt dat even vaak op een kritische als op een sacraliserende manier), is dat gedeelde model voor Vlaamse en Nederlandse makers nagenoeg afwezig.

Erfgoed en canonisering

Theater is een fundamenteel sociale praktijk. Het is in eerste instantie een evenement dat bestaat bij de gratie van een tijdelijke gedeelde aanwezigheid van artiesten en een publiek, het is een moment waarop een publiek zich verhoudt tot wat het op de scène ziet, door erover te discussiëren, door het te bevragen of te bevestigen. Een theatergeschiedenis is dus niet alleen een artistieke geschiedenis, maar eerst en vooral een sociale geschiedenis die gestuurd en geschraagd wordt door canoniserings- en mythologiseringsmechanismen, een geschiedenis waarin diverse actoren met en onder elkaar onderhandelen over de selectie van het door te geven erfgoed. Een theaterveld bestaat enkel bij gratie van een voortdurend proces van sociale onderhandeling, een plek waar via artistieke representatie op een podium gediscussieerd en onderhandeld wordt over de legitimiteit en de waarde van het eigen erfgoed.

In Frankrijk heeft de omgang met het repertoire dan ook daadwerkelijk sociale implicaties (door zich kritisch tot die canon te verhouden positioneren makers zich ook ten opzichte van een bepaalde bevolkingsgroep), in Nederland en Vlaanderen worden makers niet belemmerd door die discussie: het idee van het authentieke, ideale model maakt er immers geen deel uit van het collectieve geheugen. Er is met andere woorden geen dwingend semantisch raster: het repertoire is er een braakliggend terrein dat een maker zich op hoogstpersoonlijke wijze kan toe-eigenen en indien nodig kan deconstrueren. Voorbeelden hiervan zijn de bewerkingen van *Britannicus* van Racine in 1984 door de Mannen van de Dam in een regie van Johan Heestermans, en recenter door Ensemble Leporello onder de titel *Britannis* (2003), waar Nero plots in karamelleverzen bleek te spreken.

Een filosoof als Michel Foucault – en het *new historicism* dat in het kielzog van zijn denken ontstond – benadrukt in zijn werk dat de wijze waarop het verleden tot ons komt fundamenteel verweven is met machtsverhoudingen en machtsongelijkheid. Herinneren is steeds ook een beetje vergeten – alleen zijn er factoren die ervoor zorgen dat bepaalde zaken makkelijker vergeten worden dan andere, dat het ene artefact erfgoed wordt en het andere uit de geschiedenis verdwijnt. (Zie in dat verband Gielen en Laermans, 2005.) Eerder dan een descriptieve categorie dient erfgoed dan ook nadrukkelijk beschouwd te worden als een performatieve categorie. Door ‘iets’ – dat kan een object zijn (materieel erfgoed), maar evengoed een verhaal of een gewoonte (immaterieel erfgoed) – als erfgoed te benoemen, verandert de status ervan in erfgoed, wordt het opgenomen in een transhistorische tijdruimte en krijgt het een aura toebedeeld van eeuwigheid en onveranderlijkheid. De term ‘erfgoed’ werkt dus niet alleen beschrijvend, maar bewerkstelligt iets, het impliceert steeds een ‘bevrozen’.

Ook het theatrale erfgoed in Frankrijk, dat in eerste instantie geassocieerd wordt met het Franse, zeventiende-eeuwse classicisme en meer specifiek met het heilige triumviraat Molière, Racine, Corneille, is ontstaan uit een ingewikkelde sociale geschiedenis van machtsverhoudingen en -verschuivingen. De achttiende eeuw reduceerde de

voorgaande eeuw tot een monolithisch blok waarin de integrale artistieke praktijk geïntegreerd werd aan de descriptieve, aristotelische poëtica, zoals die ontwikkeld werd door l'Abbé d'Aubignac in zijn *Pratique du théâtre* (1657). Dit werk werd vooral a posteriori als belangwekkend beschouwd, maar het valt te betwijfelen of het in de zeventiende eeuw werkelijk zo belangrijk en richtinggevend was (Vanhaesebrouck, 2007). Theaterteksten die niet aan dat model beantwoordden werden een eeuw later uit de geschiedenis geschrapt als te onbelangrijk, te onvolmaakt, preclassicistisch.

Twee factoren zijn nadrukkelijk met dat canoniseringsmechanisme verweven. De eerste factor is dat het classicistische corpus vanaf de achttiende eeuw werd opgenomen in het educatieve systeem. Niet alleen werd het een belangrijk en noodzakelijk element in de opvoeding van elke jongeman (*Bildung* is op dat moment een uitgesproken mannelijke aangelegenheid), het werd bovendien via het educatieve systeem doorgegeven. Belangrijker nog, andere werken werden systematisch niet doorgegeven. Vanuit de *Bildungsgedachte* werd kennis van het eigen verleden en dus van de classicistische canon beschouwd als noodzakelijke voorwaarde voor de rationele habitus die de Verlichting zo belangrijk achtte. De tweede factor vormt de verwevenheid van datzelfde corpus met de verheerlijking en consolidatie van het eigen nationale verleden. Al snel groeide Racine uit tot symbool van *francité*, tot patrimonium en uithangbord van de Franse natie, een politiek begrip dat zowel voor als na de revolutie een fundamenteel ijkpunt was. Voor de revolutie viel de Franse staat en haar identiteit samen met die van de koning, erna werd de natie staat gevormd en gestut door de nieuwe zelfbewuste burgerij.

Cultuur, zo leert ons de Russische cultuursemioticus Yuri Lotman, is in eerste instantie een niet-erfelijk geheugen: een canonicultuur moet voortdurend geciteerd worden, in herinnering gebracht worden om niet vergeten te worden (Lotman, 1990). Cultuur en representatie gaan dus steeds samen: pas via representatie krijgt cultuur vorm en wordt ze in stand gehouden. In hun studie over het Vlaamse culturele erfgoedregime maken Pascal Gielen en Rudi Laermans een onderscheid tussen het communicatieve geheugen en het culturele geheugen. De eerste term duidt op het alledaagse geheugen, dat dag in dag uit doorgegeven wordt en dat persoonlijk, subjectief en individueel is. Het culturele geheugen daarentegen beschouwen zij als uitgesproken niet-alledaags: 'een cultureel geheugen is in de eerste plaats de herinnering aan één of meer gebeurtenissen in een verleden – of ze feitelijk plaats vonden doet er niet toe – die een groep als absoluut en fundamenteel, zo niet als funderend beschouwt' (Gielen en Laermans, 2005, p. 64). Binnen de Franse theatergeschiedenis werd al snel het classicisme constituerend voor dat culturele geheugen: het groeide uit tot een soort imaginair ideaalmodel waaraan de daaropvolgende opvoeringsgeschiedenis zich moest spiegelen. Vanaf de achttiende eeuw werd elke opvoering van Racine, Corneille of Molière afgewogen aan een imaginaire première die als model fungeerde dat zowel fundamenteel (precies daarom vormde het een nadrukkelijk onderdeel van het pedagogische curriculum), als funderend werd beschouwd (i.e. bepalend voor de Franse identitaire constructies).

Vanaf de achttiende eeuw draaide de classiciseringsmachine op volle toeren: de zeventiende-eeuwse canon werd de humus voor de eigen identiteitsconstructie. Het culturele geheugen heeft op deze manier rechtstreekse implicaties voor het heden: via het verleden construeert een groep, een natie een eigen identiteit die haar bestaan in het hier en nu dient te schragen. De situatie in Vlaanderen en Nederland is in dit verband fundamenteel verschillend. Al ruim vier decennia lang is er geen sprake meer van een ideaal model dat de theatertekst als een canonieke, quasisacrale entiteit beschouwt. Mede door het uitgesproken performatieve karakter van veel voorstellingen, waarin de tekstuele partituur slechts een perifeer element is, neemt de theatertekst er een fundamenteel verschillende positie in. Een tekst is er in eerste instantie een alibi of een aanzet voor een performatieve handeling, eerder dan een prescriptief model dat vanaf de eerste tekstlezing bepaalt wat de voorstelling kan en moet zijn.

Een geheugen wil orde scheppen en die orde is nooit onschuldig. Elke herinnering is immers een selectie uit een uitgebreid gamma aan mogelijkheden. Ook al heeft het culturele geheugen rechtstreekse consequenties voor het heden, toch is het enkel toegankelijk via een reconstructie, via bemiddeling – rechtstreekse toegang tot het verleden is onmogelijk. Precies dat gegeven probeert de achttiende-eeuwse opvoeringspraktijk te ontkennen, overigens evengoed als de daaropvolgende eeuwen (bijvoorbeeld de archeologische reconstructies van *Andromaque* en *Britannicus* door André Antoine begin twintigste eeuw). Men dacht en hoopte via representatie tot een rechtstreekse, niet-gemedieerde toegang tot het verleden te komen. Door middel van een zogenaamde authentieke reconstructie werd gepoogd het verleden op scène opnieuw tot leven te brengen. Elke opvoering werd met andere woorden geëvalueerd in het licht van een mythe, van een ingebeeld ideaalmodel dat niet zozeer historisch accuraat of authentiek was, maar eerder als een soort projectiescherf fungeerde voor de besognes van de eigen tijd. Juist daarom zijn het Franstalige en Nederlandstalige theaterveld fundamenteel anders gestructureerd: in Vlaanderen en Nederland bestaat geen gelijkaardig mythisch ijkpunt.

Het verleden als mythe

De opvoeringsgeschiedenis van het Franse classicisme wordt fundamenteel gestructureerd door een mythe die ervan uitgaat dat een authentieke reconstructie van het ideaalmodel mogelijk en wenselijk is. Makers in Frankrijk moeten zich hoe dan ook tot die mythe verhouden: ofwel door te proberen de mythe concreet vorm te geven via historisering (*Britannicus* zoals de tijdgenoten van Racine hem gezien moeten hebben), ofwel door te proberen de mythe naar vandaag te vertalen (*Britannicus* in smoking). Een mythe is geen object of concept, maar een specifieke vorm van betekenisgeving, een specifieke manier om de werkelijkheid om ons heen vorm te geven, zo schrijft Roland Barthes in zijn *Mythologies*: 'le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification, c'est une forme'¹ (Barthes, 1970, p. 193). Technischer vertaald is

een mythe een tweede onderliggend semiotisch systeem.² Het teken op het niveau van de taal (dat op zijn beurt uit een signifiant en een signifié bestaat) is tegelijk signifiant in het tweede systeem. Een mythe is dus een soort metataal achter de taal. Precies op dat niveau bevindt zich de mythe van het classicisme, in de wijze waarop makers zich in hun voorstelling verhouden tot dat imaginaire ideaal, dat niet alleen concreet vorm krijgt op het podium (signifiant op niveau van de mythe), maar tegelijk verwijst naar een cohort aan waarden als nationalisme, francité, et cetera (signifié op het niveau van de mythe). Deze waarden zijn in Vlaanderen en Nederland niet relevant of kunnen niet zomaar aan een duidelijk identificeerbaar tekstueel corpus gekoppeld worden. Precies dat mechanisme vormt de nucleus van de Franse cultuur, zo benadrukt Barthes, en is van fundamenteel belang voor de manier waarop het Franse patrimonium tot stand kwam.

Cruciaal voor Barthes is de evidentie waarmee het eerste en het tweede systeem aan elkaar vastgeklinkt worden. Elke mythologisering, wanneer een taalteken ook als mythische signifiant gaat fungeren, gaat gepaard met een verarming van de betekenis. Bij mythevorming wordt een betekenisvol teken omgezet in een vorm, doordat het signifiant wordt op het niveau van het mythische teken. Die beweging, zo schrijft Barthes, gaat steeds gepaard met een leegmaken. Tegelijkertijd is die vorm de bestaansvoorwaarde van de mythe, de materie waarmee de mythe zich voedt. Daardoor krijgt de associatie van het talige systeem met het mythische systeem een evident en onomkeerbaar karakter: ‘tout se passe comme si l’image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié’³ (Barthes, 1970, p. 216). Voor Barthes is die mythevorming in eerste instantie een burgerlijke aangelegenheid die niet alleen vorm krijgt in theater, maar evengoed in eetgewoonten, smaakpatronen et cetera. De mythe wordt in die context een soort doxa, een evidentie die niet te bediscussiëren valt. Zij fungeert niet alleen als een instrument om de burgerlijke cultuur te propageren en te consolideren, maar ook om deze te universaliseren, algemeen geldend te maken. Het classicistische repertoire werd al snel geïncorporeerd in die mythe: het werd niet alleen als noodzakelijke kennis beschouwd om een volwaardig mens te zijn, maar ook als de evidente illustratie van een ingebeeld verleden dat de tegenwoordige tijd diende te schragen. Via het verleden probeerde men zo het heden vorm te geven en tegelijk evident te maken. En precies die evidentie zullen makers vanaf de jaren zestig in hun interpretaties van het Franse classicisme pogen door te prikken.

Beïnvloed door de inzichten van Antonin Artaud en Jerzy Grotowski haalden jonge makers als Michel Hermon de officiële vormen van representatie onderuit. Gevoed door de toenmalige politieke en ideologische omwentelingen van mei 1968, eigende de periferie van het kunstenveld zich die canon toe en prikte die door met een eigen vormtaal, die in belangrijke mate beïnvloed was door de Amerikaanse avant-garde (Living Theater). Vanaf dat moment ontwikkelde de opvoeringsgeschiedenis van de classicistische canon op twee snelheden. Een bepaalde opvoeringstraditie bleef de authenticiteitsmythe als uitgangspunt nemen. Zo illustreerde Brigitte Jaques-Wajeman met haar *Britannicus* (2004) in de Comédie-Française hoe hardnekkig en bepalend de Franse

classicistische mythe nog steeds is. Een tweede beweging, waartoe Michel Hermon behoorde, koos ervoor om via representatie de canoniseringmechanismen te bevragen, niet door dat corpus niet langer op te voeren, maar door er een eigen taal op te enten.

Het historiciteitsregime

Theatermakers in Frankrijk hebben lange tijd gedacht de mythe te kunnen reconstrueren, maar dat draait per definitie uit op reïnterpreteren. En een theatrale herinterpretatie van een zeventiende-eeuwse tekst is per definitie problematisch (wat geenszins impliceert dat die oefening niet interessant is). Die gaat immers steeds gepaard met een beweging waarbij het werk uit zijn oorspronkelijke context wordt geïsoleerd, aldus ook Bernard Dort: 'Il nous manque à la fois ce qu'on peut appeler l'arrière-monde de l'oeuvre et ce qui constituait alors son inscription dans la réalité de l'époque: sa représentation. Il nous manque son environnement – en donnant à ce mot son sens le plus fort (une oeuvre classique est précisément une oeuvre coupée de son environnement)'⁴ (Dort, 1975, p. 155). Bij een dergelijke herinterpretatie gaat het overigens helemaal niet om de tekst op zich, maar om de subtekst, om de onderliggende gedachten, themata en problemen die *via* de tekst behandeld worden en die zich rechtstreeks tot de receptie en de verwachtingshorizon van de kijker verhouden. Anders geformuleerd: een tekst is slechts een pretekst om het over de subtekst te hebben. Theater is in de eerste plaats een sociaal evenement waarbij mensen nadenken, discussiëren naar aanleiding van een scenische representatie en waarbij de tekst slechts als aanzet fungeert om het over andere zaken te hebben. Elke herinterpretatie dient dus fundamenteel rekening te houden met de connotatie van een tekst. Connotatieve aspecten kunnen na verloop van tijd onleesbaar worden. Zo dacht men in de zeventiende eeuw zonder twijfel anders over de liefde of over de soevereiniteitsproblematiek dan vandaag. Precies het in kaart brengen van die affectieve en politieke categorieën, van het toenmalige mentale landschap lijkt mij de uitdaging. Een historisering hoeft zich niet noodzakelijk te beperken tot de reconstructie van een imaginair ideaal, maar kan ook een strategie zijn om de kijker te wijzen op de contingentie van bepaalde betekenisregimes.

De Franse historicus François Hartog gebruikt in dat verband de term 'régime d'historicité'. Hartog beschouwt een dergelijk regime als fundamenteel performatief: het produceert geschiedenis, het bepaalt wat denkbaar is en dus geschiedenis kan worden en het bepaalt tegelijkertijd wat niet denkbaar is en dus buiten de geschiedenis valt. Hartog interesseert zich voor die momenten, die aan het historiografische systeem ontsnappen. Tegelijk functioneert dat regime als een mythe die zichzelf een evidente status toebedeelt. Maar juist door die regimes in kaart te brengen kan een historicus zicht krijgen op de lege plekken van de geschiedenis, op haar niet-canonieke momenten: 'Le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur'⁵ (Hartog, 2003, p. 27). Het historiciteitsregime is dus in eerste

instantie een heuristisch instrument dat een context biedt om canoniseringmechanismen te duiden. Binnen zo'n regime zijn immers bepaalde culturele uitingen noodzakelijker en evidenter dan andere: 'Selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur certains types d'histoire sont possibles et d'autres non'⁶ (Hartog, 2003, p. 27). Een historiciteitsregime is in eerste instantie een dominant betekenisstelsel, een extrapolatie van de mythe die de representatiestrategieën binnen een bepaald systeem structureert. De impact van een dergelijk regime verschilt, net zoals zijn concrete artistieke invulling, van nationale tot nationale context.

Historisering als politiek instrument

In haar genetische studies van het werk van Antoine Vitez onderscheidt Anne Ubersfeld drie verschillende strategieën van historisering. De eerste en de meest voor de hand liggende strategie is de archeologische, waarbij een theatermaker een historische realiteit – meestal de ingebeelde eerste opvoering – probeert vorm te geven op de scène. De herinterpretatie wordt met andere woorden gebaseerd op de esthetische codes van het toenmalige theater. Zo ondernam de Franse naturalistische regisseur André Antoine verscheidene pogingen om de originele, zeventiende-eeuwse opvoeringsomstandigheden van *Andromaque* en *Britannicus* te reconstrueren, inclusief kaarsen en zitplaatsen op de scène.

De tweede strategie van historisering probeert de tekst zelf te historiseren. Theatermakers proberen met andere woorden de historische tijdruimte die in de theaterpartituur geschetst wordt – in de meeste gevallen de Griekse of Romeinse Oudheid – zo getrouw mogelijk te reconstrueren. De invloed van diverse archeologische vondsten, zoals Pompeï, was in de achttiende en vooral de negentiende eeuw onmiddellijk voelbaar in de theaterpraktijk. Acteurs als Jean-François Talma gingen in de archeologische iconografie op zoek naar de geschikte voorstelling van de Oudheid. Het ingebeelde ideaal waaraan de herinterpretatie diende te beantwoorden, werd met die strategie verplaatst van de zeventiende eeuw naar de Oudheid. Tegelijk werden deze esthetische codes geschraagd door een cultureel universalisme dat vanaf de Verlichting algemeen ingang vond in Frankrijk: passies en gedachten kregen een transhistorisch aura en men ging ervan uit dat de affectieve categorieën van Rome niet alleen die van de zeventiende eeuw waren, maar ook die van de achttiende of negentiende eeuw.

De derde strategie besteedt expliciet aandacht aan discursieve en canoniseringsmechanismen en sluit dus nauw aan bij het historiciteitsregime van Hartog. Hier wordt de kijker gewezen op de contingente en dus fundamenteel geconstrueerde natuur van ons verleden, van de theatergeschiedenis en van esthetische codes. Een heropvoering van een klassieker uit de canon is dan in de eerste plaats 'une restitution du discours historique que tiennent nos contemporains sur telle ou telle période, montrer non pas le Grand Siècle, mais l'image que nous pouvons en avoir, dialectisant l'étrangeté et la proximité'⁷ (Ubersfeld, 1980, p. 168). In deze optiek wordt historisering een daadwerkelijk kritische arbeid die representatiecodes en mythes toont en analyseert. In zijn

Messingkauf (1964) radicaliseert Bertolt Brecht de idee van de historisering. Die is voor hem niet langer een archeologische strategie, maar een daadwerkelijk politiek instrument: door de historische bepaaldheid van bepaalde codes daadwerkelijk te tonen wordt de kijker ook met de betrekkelijkheid van die codes geconfronteerd. Precies door te wijzen op de contingentie van het verleden en zijn representatie op de scène, wordt de nadruk gelegd op de veranderbaarheid van de werkelijkheid. Historisering wordt dan geen anekdotisch doel op zich ('Hamlet opvoeren zoals het in de tijd van Shakespeare moet geweest zijn'), maar een politiek middel tot deconstructie van een historisch betekenisregime. Meer nog, als interpretatiestrategie is deze historiseringsstrategie even goed toepasbaar op een hedendaags stuk: ook in dat geval is de esthetische representatie contingent en dus veranderbaar.

Toch blijven universalistische mythes van tijdloosheid koppig standhouden. Hoe vaak valt niet in programmabrochures of wervende teksten te lezen dat *Hamlet* en *Britannicus* 'van alle tijden' zijn, dat de passies van de hoofdpersonages 'universeel' zijn? Die mythe, die het theatrale erfgoed als transhistorisch beschouwt, bekritiseerde de Belgische filosoof Dieter Lesage in het polemische essay *Peut-on encore jouer Hamlet?* Voor Lesage – en hij verschilt daarin weinig van Brecht – ligt de heropvoering van een stuk juist in zijn gedateerde karakter: 'C'est le caractère non-contemporain, daté et singulier de Shakespeare [dat geldt overigens voor elke canonieke partituur – KV] qui donne toute sa pertinence à la confrontation renouvelée avec son oeuvre'⁸ (Lesage, 2002, p. 9). Lesage trekt die gedachte radicaal door en stelt onomwonden dat elke universalistische of transhistorische ambitie repertoire overbodig maakt. Want als alles universeel is, waarom dan nog teruggrijpen naar oudere cultuurvormen, wat zou daar dan de relevantie van zijn? Actualisering en vergelijking Lesage met de nodige zin voor provocatie met de gedwongen integratie van allochtonen. Shakespeare, Racine en anderen worden, of zij dat willen of niet, in de mal van het heden geduwd. Makers hoeven zich niet in honderden bochten te wringen om te tonen dat Shakespeare van alle tijden is, om te bewijzen hoe 'razend actueel' zijn werk wel niet is. Integendeel, zijn werk geeft ze de mogelijkheid om het over een wereld te hebben die fundamenteel verschillend is van de onze, om te tonen hoe die wereld zich verhoudt tot de realiteit waarin wij leven. Lesage pleit er daarom onomwonden voor om het repertoire op zijn historiciteit aan te spreken en elke poging tot verdoezeling van die historiciteit achterwege te laten. In dat anders-zijn – dat zo halsstarrig wordt gepoogd te neutraliseren – ligt voor hem dan ook de relevantie van een Shakespeare of elke andere canonieke auteur uit vervlogen tijden: 'C'est en allochtone que Shakespeare peut nous apporter une conscience historique.'⁹ Enkel door het anders-zijn van het repertoire met beide armen te omhelzen kan de authenticiteitsmythe die aan elk canoniek cultuurproduct kleefte doorgeprikt worden.

Karel Vanhaesebrouck is als assistent podiumkunsten verbonden aan het departement voor dramatische en audiovisuele kunsten en technieken (RITS) van

de Erasmushogeschool Brussel. Hij bereidt een proefschrift voor aan de Université de Paris X - Nanterre over de opvoeringsgeschiedenis van *Britannicus* van Jean Racine. Daarnaast doceert hij cultuurjournalistiek aan de Arteveldehogeschool Gent. Hij is tevens redactielid van *rekto:verso*, publiceert over theater, popmuziek en fotografie.

e-mail: karel.vanhaesebrouck@docent.ehb.be

NOTEN

- 1 'Een mythe is geen object, noch een concept, noch een idee; het is een betekenis-modus, een vorm.' (vertaling KV)
- 2 Het eerste is dat van de tekentaal, waarbij het begrip 'taal' breed geïnterpreteerd moet worden. De taal van een scenisch gebeuren is immers per definitie multimediaal.
- 3 'Alles verloopt alsof het beeld automatisch het concept zou uitlokken, alsof de betekenaar de betekenis schraagt.' (vertaling KV)
- 4 'We hebben geen zicht op de omgeving waarin zo een werk functioneerde, en evenmin kunnen we inschatten hoe de representatie van dat werk inwerkte op de realiteit van die periode. De omgeving van dat werk ontbreekt ons dus en ik gebruik daarbij het woord "omgeving" in zijn stelligste betekenis: een klassiek werk is immers in eerste instantie een werk dat losgekoppeld werd van zijn eigen omgeving.' (vertaling KV)
- 5 'Het historiciteitsregime presenteert zich in de eerste plaats als een heuristische tool die ons in staat moet stellen een beter zicht te krijgen op de tijd, op alle tijden, maar vooral op crisismomenten, momenten waarop verleden, heden en toekomst en hun articulaties plots hun evidente statuut verliezen.' (vertaling KV)
- 6 'Naargelang de verhouding tot het heden, het verleden of de toekomst, wordt een bepaald type geschiedenis evidenter dan een ander type.' (vertaling KV)
- 7 'Een reconstructie van het historische discours van onze tijdgenoten over die of die periode, niet zozeer het tonen van de Grand Siècle, maar het beeld dat we ervan hebben kunnen tonen, door afstand en nabijheid tegenover elkaar te stellen, daar draait het om.' (vertaling KV)
- 8 'Precies het niet-eigentijdse, gedateerde en specifieke karakter van het werk van Shakespeare maakt een hernieuwde confrontatie met dat werk relevant.' (vertaling KV)
- 9 'Precies als allochtoon kan Shakespeare ons een historisch bewustzijn bijbrengen.' (vertaling KV)

LITERATUUR

Barthes, R., *Mythologies*. Parijs, 1970.

Brecht, B., *Dialogue aus dem Messingkauf*. Frankfurt am Main, 1964.

Dort, B., 'Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin'. In: *Histoire littéraire de*

- la France 1660-1715. Deel 4, Parijs, 1975, p. 155-156.
- Gielen, P. en R. Laermans, *Cultureel goed. Over het (nieuwe) erfgoedregime*. Leuven, 2005.
- Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris. 2003.
- Lesage, D., *Peut-on encore jouer Hamlet*, Paris/Bruxelles. 2002.
- Lotman, Y., *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. London/New York, 1990.
- Pieters, J., 'Barthes in vogelvlucht. Over obsessies en andere dingen die terugkeren'. In: R. Hofstede en J. Pieters, *Memo Barthes*. Nijmegen, 2004.
- Ubersfeld, A., *Théâtre, histoire, modèles: recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XVe au XVIIe siècle. Les voies de la création théâtrale*, deel 8, Paris, 1980.
- Vanhaesebrouck, K., 'L' historien du théâtre en tant que sismographe. Les divergences théoriques sur la tragédie au XVIIe siècle'. In: Ch. Biet, P. Vanden Berghe en K. Vanhaesebrouck (red.), *Oedipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, Editions Entretemps. Vic la Gardiole, 2007, p. 198-204.

Statement Jan Fabre

Mijn fascinatie voor het lichaam en de metamorfoses die dit lichaam kan ondergaan, wortelt in het verleden, meer bepaald in mijn kindertijd. Als kind al was ik gefascineerd door het dierlijke leven en de metamorfoses die elk leven kan ondergaan. Zowel innerlijke als uiterlijke metamorfoses. Regelmatig nam mijn vader mij mee naar de dierentuin of de botanische tuin in Antwerpen. Daar tekende ik dierenkopjes. Toen al intrigeerde de fysionomie van levende wezens me en de transformaties die je ook zelf teweeg kan brengen binnen die fysionomie. In de tuin had ik mijn eigen laboratorium en daar speelde ik als kind een soort dr. Frankenstein. In dat tuinlaboratorium probeerde ik bijvoorbeeld wormen vleugels te geven.

In mijn kindertijd legde ik de bakermat van mijn taal als kunstenaar. Twee andere belangrijke inspiratiebronnen hierbij zijn twee vrij onbekende, lokale schilders: de dierenschilder Karel Verlat en de aquarellist Alfred Ost. Ook de Vlaamse Primitieven beschouw ik als inspiratiebronnen. Eind jaren zeventig van de vorige eeuw zag ik hun werk in het Brugse Groeningemuseum. Dat is toch haast pure performance en body art aan de muur?!

In mijn voorstellingen speelt het verleden vaak impliciet een belangrijke rol. In *Je suis sang* (2001-2002) bijvoorbeeld is het verleden – de herinnering aan dat verleden – een cruciaal facet. Bloed is een vloeistof die heden, verleden en toekomst in zich draagt en verbindt. Tal van taferelen in deze voorstelling waren trouwens geïnspireerd op schilderijen van Pieter Breughel en Jeroen Bosch. En toch was de voorstelling brandend actueel, zonder de actualiteit ook maar enigszins te reconstrueren. Ze was actueel, omdat bloed de hoofdrol speelde. Bloed dat op dat eigenste moment vergoten werd in Irak.

Actualiteit is geen drijfveer in het creëren. Ik creëer uit innerlijke, persoonlijke noodzaak. De actualiteit is geen inspiratiebron, hoogstens een mode, een trend. Veel theatermakers zijn te dikwijls geneigd om die mode te volgen. Terwijl (theater)kunst enkel een individuele noodzaak dient te volgen. Ik stel wel vast dat mijn theater op den duur zelf een mode wordt.

Creëren kan je niet zonder het besef van zowel het heden als het verleden. Traditie is de humus van de avant-garde. Wanneer je als kunstenaar geen besef hebt van jouw verleden, van de traditie, waarvan jijzelf als mens en kunstenaar afstamt, dan maakt er zich een soort nietszeggende leegte eigen van jouw werk. Kunst is een poging om een geheugen vorm te geven en het geheugen creëert – op zijn beurt – een hang naar bestaan. Zonder een geheugen bezit een mens geen identiteit. Als kunstenaar combineer je een privégeheugen met het geheugen van de eigen tijd en het historische geheugen. Wie geen besef heeft van dat historische gegeven kan geen voorhoeder zijn en dus ook niet actueel zijn. Creëren is een samengaan van in-

telligentie, intuïtie en intentie oftewel geheugen, gevoel en het lichaam.
(Opgetekend door Els Van Steenberghe.)

Jan Fabre is performancekunstenaar, theatermaker, choreograaf, operamaker, auteur en beeldend kunstenaar. Hij is sinds de oprichting in 1986 artistiek leider van theatergezelschap Troubleyn in Antwerpen.
website: www.troubleyn.be

Apologie voor een weeskind, of het melodrama gewroken

Plaatsbepaling en herijking van een populair theatergenre in de Nederlandstalige theatergeschiedenis

Frank Peeters

Melodrama is found guilty. Isn't that what history shows?

(Thomas Postlewait)

Je défie qu'on me montre ici un spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grands mélodrames romantiques.

(Antonin Artaud)

Beeld u in hoe groot onze verbazing zou zijn indien wij in een algemene geschiedenis van de westerse film weinig of niets zouden terugvinden over de breed geborstelde historische kostuumdrama's van Cecile B. De Mille of rampenfilms als *Towering Inferno* en *Titanic*, een overzicht waarin Boris Karloff of Louis de Funès zouden ontbreken en waar geen plaats zou zijn voor *Love Story*, *Irma la Douce* of *Pretty Woman*. Vakkundig gemaakte films, met vaak getalenteerde acteurs en, vooral, succesverhalen bij het grote publiek. De liefhebber kan echter gerust zijn: deze breed toegankelijke films werden niet uit de vakliteratuur geweerd of kwamen niet terecht in een uithoek van het historische landschap. (Zie bijvoorbeeld Mast en Kawin, 1996; Bordwell en Thompson, 1990; Cook, 1994.)¹

Waarom is dan het negentiende-eeuwse populaire theater, met een vergelijkbaar succes bij het brede publiek, dramatechnisch vaak verbluffend handig in elkaar gezet en vertolkt door getalenteerde acteurs, in de meeste handboeken en overzichtswerken het slachtoffer geworden van historiografische onderbelichting of zelfs verwaarlozing? Voor alle duidelijkheid: dit artikel vindt zijn oorsprong in de vaststelling van een gemis in mijn dagelijkse handwerk als theaterhistoricus en beweegt zich dus van het bijzondere naar het algemene. Dat heeft een tweeledig doel: naast het aftasten van een beperkt corpus Nederlandstalige en internationale theatergeschiedenissen op de mate en wijze waarin het populaire theater in de negentiende eeuw wordt behandeld, wil ik enkele mogelijke verklaringen aanreiken voor deze representatiewijze. In de huidige

fase van het onderzoek gaat hierbij de meeste aandacht uit naar de Nederlandstalige publicaties. Streven naar volledigheid is onmogelijk, al hoop ik wel dat deze bijdrage een opmaat kan zijn voor een systematisch en grondig onderzoek naar deze toch wel markante situatie.

Het tekort is des te treffender, omdat met name het melodrama – hier gemakshalve gepromoveerd tot generieke vertegenwoordiger van het populaire negentiende-eeuwse theater² – sinds enkele decennia furore maakt bij historici als peilstok naar het socio-culturele leven en als belangrijke indicator van de sociale en maatschappelijke opvattingen die het handelen en denken in de negentiende eeuw stuurden:

This emphasis on melodrama amongst historians in the last two decades has been so marked that we might call it the 'melodramatic turn'. (...) The great virtue of the melodramatic turn is that it has proven to be the site of a creative encounter between several academic disciplines (...). Melodrama provided a cultural resource, a language and a set of themes and narratives that enabled the nineteenth century to understand itself. (...) Tracing melodramatic discourse therefore enables historians to examine the ways in which moral absolutes ranged through the culture. (McWilliam, 2000, p. 58-61.)

Peter Brooks' *The Melodramatic Imagination* (1976) wordt internationaal beschouwd als het werk dat aan de basis ligt van deze 'melodramatic turn', waardoor het melodrama als cruciaal wordt beschouwd voor onze kennis van het negentiende-eeuwse epis-teem.³ In de eerste plaats bedoeld als een onderzoek naar de invloed van de thema's uit het melodrama op het werk van Balzac en Henry James, promoveert Brooks het tot een van de sleutels om de negentiende eeuw te kunnen ontsluiten: 'melodrama as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience, as a semantic field of force' (Brooks, 1976, p. xiii). Dat dit verbrede verklaringsmodel zijn weg kan vinden naar het grote publiek bewijst Bruce McConachie's bijdrage over het melodrama in het voortreffelijke handboek *Theatre Histories: an Introduction*, waar het in foucaultiaanse termen wordt beschreven als instrument in de strijd om de culturele hegemonie in de Verenigde Staten, Groot-Brittannië en Frankrijk (McConachie, 2006, p. 254-260. Zie ook McConachie, 1992). Zelf verwijst Brooks naar een aantal Engelstalige werken uit het midden van de jaren zestig, die voor het eerst op een wetenschappelijke manier omgingen met het melodrama. Maar doordat deze werken geschreven zijn door en voor theaterwetenschappers, bewogen die zich hoofdzakelijk binnen het theater- en literair-historische onderzoek.⁴

In de Nederlandstalige theaterhistorische literatuur ontbreekt tot nog toe een studie die het melodrama gebruikt als analyse-instrument voor de negentiende-eeuwse mentaliteitsgeschiedenis. In de jaren zestig wenste Carlos Tindemans in zijn doctoraat een analyse van het negentiende-eeuwse theater te verbinden met de maatschappelijke en ideologische context waarbinnen het tot stand kwam. Een onderzoek dat focuste op de opvoeringspraktijk werd echter door het toenmalige faculteitsbestuur als onwaardig

doctoraatsproject afgewezen: de theaterwetenschap moest in Vlaanderen nog uitgevonden worden en enkel tekst-georiënteerd onderzoek kreeg het academische imprimatur. Het compromis werd een systematische analyse van de thematiek van het negentiende-eeuwse burgerlijke drama en Tindemans wijst nadrukkelijk op het verband tussen deze theaterteksten en de maatschappelijke context: 'De thema's die de burgerlijke auteurs bij voorkeur hebben behandeld, worden niet onafhankelijk verzonnen en uitgedacht; ze worden gedictieerd en opgelegd door de sociaal-maatschappelijke feiten en toestanden (...)' (Tindemans, 1973, p. 267). Hij vermijdt de valkuil van de literaire kwaliteit van deze werken, geeft grif toe dat we 'bij de meeste toneelstukken (...) beslist niet te maken hebben met literaire meesterwerken', maar onderkent ten volle hun belang 'om hun expressie van een deel werkelijkheid van de toenmalige tijdgenoot' (ibidem, p. iv-v). Zijn studie is na veertig jaar nog steeds verplichte lectuur voor iedereen die het Vlaamse toneel in de negentiende eeuw wil bestuderen, maar door de universitaire ban heeft het niet kunnen uitgroeien tot het baanbrekende werk over de negentiende-eeuwse theaterpraktijk in Vlaanderen.

Nederlandstalige auteurs voor en na Tindemans struikelen – zeker in Vlaanderen – net als hun voorgangers in de negentiende eeuw, stuk voor stuk over het vaak geringe literair-esthetische gehalte van deze teksten. Daardoor bleven deze auteurs niet enkel afwezig in het cultuurhistorische debat, maar hielden zij ook in het eigen vakgebied obstinaat vast aan de opvatting dat melodrama zowel dramatisch als theatraal inferieur was. Atypisch, zowel naar publicatiedatum als naar teneur, is het proefschrift *Les origines du mélodrame* van Carel Van Bellen uit 1927. Hierin wordt rustig objectiverend het verhaal van het ontstaan van het genre uiteengezet, al lijkt het er toch op dat er enige overredingskracht aan te pas is gekomen om de auteur bij zijn onderwerp te houden:

Ik had, toen ik de studie over het Melodrama begon, de illusie dezen diamant te ontdekken [i.e. de diamant te midden van het onreine gruis - FP]. Helaas, op de vraag Quid pro Baccho? moest het antwoord maar al te vaak luiden: Niets, of heel weinig! Indien mijn arbeid mij al uit anderen hoofde steeds meer belang inboezemde, de lezing van talrijke werken, die geheel zonder eenige verheffing waren, heeft mij wel oogenblikken van ontmoediging bezorgd. (Van Bellen, 1927.)

In dit beperkte onderzoek heb ik een tiental Vlaamse en Nederlandse theatergeschiedenissen⁵ nagelezen op de aard en wijze waarop het melodrama wordt beschreven. Besloten tussen Worps tweede deel van zijn *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland* (1908) en Erensteins *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) is bewust gekozen voor handboeken die tot stand zijn gekomen toen het genre definitief over zijn hoogtepunt heen was en in de meeste theaters plaats had moeten ruimen voor 'twentieth-century drama in the modernist mode, predominantly realistic' (Postlewait, 1996, p. 39).⁶ Daarnaast legde ik enkele naoorlogse Angelsaksische handboeken, vanuit het vermoeden dat deze door vele generaties studenten drama en theater werden en worden ge-

bruikt. In geen van beide reeksen streefde ik volledigheid na en ik ben mij ervan bewust dat hierdoor grote taalgebieden van de westerse theatergeschiedschrijving niet aan bod kwamen. Toch doet dit mijns inziens geen afbreuk aan de vastgestelde trend, namelijk dat het melodrama in de meeste handboeken niet de aandacht krijgt die het op basis van zijn cultuurhistorisch belang verdient: als het meevalt, wordt het enigermate neutraal voorgesteld, in de meeste gevallen echter wordt het door de historicus zelf of via een negentiende-eeuwse collega die hij aan het woord laat bestempeld als ‘een literairen modderstroom’, ‘dien vergaarbak van het vuilste draf der uitheemsche litteraturen’, ‘ijzervreters en voddenrapers en wangedrochten van allen aard uit de riolen van Parijsch opgevischt’⁷. De eerder vermelde cultuurhistorische plaatsbepaling die het melodrama bij McConachie terecht krijgt, blijft de uitzondering.⁸

Voor een goed begrip van de reactie op het melodrama door de critici destijds en de bespreking ervan in de theatergeschiedenissen, is het belangrijk om de koepelterm ‘melodrama’, waarmee een eeuw theater maken al te gemakkelijk als minderwaardig vermaak van tafel wordt geveegd, beknopt in zijn ontwikkelingsgang te schetsen. Thomasseau (1984) onderscheidt drie generaties: het klassieke melodrama (1800-1823), het romantische of sociale melodrama (1823-1848) en het gemengde melodrama (1848-1914). Het jaar 1800 wordt door de meeste auteurs vermeld als het jaar waarin *Coelina, ou l'enfant du mystère* van Guilbert de Pixérécourt – ‘le Pape du mélodrame’ (Przybos, 1987, p. 102) – werd vertoond, dat Europa stormenderhand veroverde: gedurende de volgende dertig jaar werd het tweeduizend keer opgevoerd in Frankrijk, waarvan vierhonderd keer in Parijs, en de Engelse vertaling door Thomas Holcroft in 1802 als *A Tale of Mystery* werd in Londen met luid applaus onthaald. Daarna volgden vertalingen in het Duits, Nederlands (*Celina, of het kind des geheims*)⁹ en het Italiaans. De andere onbetwiste held uit deze periode is de Duitser August von Kotzebue, die zo mogelijk nog succesvoller was. (Hiermee wordt Kotzebue niet expliciet als vertegenwoordiger van het melodrama vermeld, maar hij hoort zonder enige twijfel thuis in het rijtje van misprezen auteurs.) Ook in Nederland was hij veruit de meest gespeelde auteur, van wie tussen 1814 en 1841 meer dan veertig stukken werden opgevoerd, waarvan negentien stukken in vier jaar tijd (Ruitenbeek, 2002, p. 177). Het totaal aantal opvoeringen van zijn werk tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw in Amsterdam bedraagt 390, twee keer zoveel als de tweede in de reeks: Joost van den Vondel. In Londen was sprake van ‘a positive Kotzebue mania, and for most people “the German theatre” meant his works’ (Nicoll, 1952, p. 437). Zesendertig van zijn stukken werden in het Engels vertaald, waarvan er tweeëntwintig werden opgevoerd. Het overzicht van Ph. Blommaert van de opvoeringen door de Gentse rederijderskamer De Fontaine tussen 1813-1847 bevestigt dat Vlaanderen de Europese trend volgde (Blommaert, 1847, p. 81-84). Dit klassieke melodrama, dat nauw verbonden is met de Franse Revolutie en de terreur, vervangt voor de postrevolutionaire toeschouwer het discours dat hij niet langer in de kerk hoort. Het geeft hem een idealistische visie op de wereld en toont hem de triomf van de liefdadigheid, de gerechtigheid en de menselijkheid (Przybos, 1987 en 1979; Schmidt,

1986). Het stelt het volk gerust, het is een soort ‘restauratieverhaal’, een terugkeer naar het geluk van weleer, het is als een boetedoening voor de revolutie en de terechtstelling van de koning. McConachie noemt het ‘providential melodrama’. ‘The setting (...) is usually timeless and universal, as in a fairy tale. (...) [It] always assures the audience that God watches over innocent goodness, and His power will ensure a happy ending’ (McConachie, 2006, p. 255).

Op een enkel stuk na (bijvoorbeeld *Mensenhaat en Berouw* van Kotzebue) raakt het werk uit de eerste periode uit de gunst van het publiek, wanneer dat publiek, verlost van zijn postrevolutionaire trauma’s, geconfronteerd wordt met de weldaden en de uitwassen van de kapitalistische samenleving uit het midden van de eeuw. McConachie vat het melodrama van de tweede en derde generatie samen onder de verzamelterm ‘materialist melodrama’. In tegenstelling tot het ‘providential’, speelt de handeling zich hier af in een concrete tijd en een ruimtelijke context die vaak spectaculair is: natuurrampen (aardbevingen, vulkaanuitbarstingen met pyrotechnische hoogstandjes), woeste oceanen of desolate woestijnen, exotisch sensuele oorden, onheilspellende ruïnes. Vooral in de tweede helft van de eeuw ontstaat een fascinatie voor de technologische ontwikkelingen, met trein- en scheepsrampen, het criminel melodrama en het stadsmelodrama, waarin de grootstad in zijn buitenmenselijke proporties een bedreiging vormt voor de sociale orde. Meer dan in het providential melodrama wordt hier de nadruk gelegd op de maakbaarheid van de burgerlijke maatschappij, die in haar bestaande hiërarchie een hogere orde weerspiegelt en waaraan om die reden dan ook niet mag worden getornd. Veel onheil ontstaat wanneer personages, door hoogmoed gedreven, de hun toebedeelde maatschappelijke plaats verlaten; de materiële status quo wordt aanvaard en gepropageerd. De kritiek richt zijn pijlen vooral op dit latere melodrama. De Pixérécourt en Kotzebue ontsnappen aan de heftigste kritiek. Hen wordt vooral verweten dat zij met technisch handig in elkaar gezette toneeltjes ‘schandelijk azen op den slechten smaak van het publiek’ (Worp, 1920, p. 231), maar van allebei wordt het grote vakmanschap en de invloed op de ontwikkeling van het vroegnegentiende-eeuwse theater erkend.

‘Le spectacle tuera le théâtre!’¹⁰ Dit motto van de aartsconservatieve Franse auteur en lid van de Académie Française, Louis de Bonald, vat de aversie goed samen die de meeste auteurs in de geraadpleegde theatergeschiedenissen ten aanzien van het ‘materialist’ melodrama tentoonspreidden. De ‘zwartste’ periode situeren de meesten tussen 1830 en 1870, het jaar waarin het Tooneelverbond wordt opgericht, of 1873, het jaar waarin de Tooneelschool de deuren opent. Een decennium later, in 1880, wordt er voor het eerst een stuk van Henrik Ibsen in Nederland gespeeld, *Steunpilaren der Maatschappij*. Worp beschrijft in zijn *Geschiedenis van het drama en van het tooneel* hoe ‘het melodrama der Fransche boulevard-theaters hier groote [triumfen] vierde en de allerfameuste draken hun venijn uitspogen over de onschuldige toeschouwers’ (Worp, 1908, p. 377-378). Bij Worp worden de toeschouwers nog enigszins verschoond en als naïevelingen voorgesteld. Alberdingk Thijm trekt fel tegen hen van leer en ziet in hun aanwezigheid in het theater de belangrijkste oorzaak voor de verloedering. Want ‘de stukken veronderstellen een publiek samengevloeid uit het verachtelijkste Jan Hagel en de onbeschaafdsten

van de hogere volksklassen', waardoor 'de beschaafden in hun meening werden versterkt, dat zij het aan zichzelf verplicht waren den Stadsschouwburg te mijden' (Alberdingk Thijm, geciteerd door Worp, 1920, p. 268). Ironisch, want dertig jaar eerder werd het melodrama van De Pixérécourt door Nodier nog geprezen als pedagogisch en volksopvoedend instrument.

*La représentation, c'était, pour M. De Pixérécourt, l'éducation du parterre (...) c'est qu'à cette époque difficile, où le peuple ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu'au Théâtre, il y avait dans l'application du mélodrame au développement des principes fondamentaux de toute espèce de civilisation, une vue providentielle. (...) Dirai-je encore une fois que le crime n'a jamais été plus rare, surtout dans les classes inférieures. (Nodier, 1841, p. III.)*¹¹

Maar Nodier zou Alberdingk Thijm gelijk hebben gegeven, want wanneer hij zich uitsprekt over het melodrama van de jaren dertig en veertig klinkt het als volgt: 'Aux jours où nous vivons [1841], le Théâtre est devenu l'école de toutes les passions mauvaises que son institution le destinait à corriger.'¹² Als oorzaak ziet Nodier het inruilen van het deugdzaamheidsethos voor het uitstellen van de ongebreidelde passie; het manicheïstische wereldbeeld van het providential melodrama heeft plaatsgemaakt voor een wereldbeeld waarin de schurk (met Robert Macaire als prototype) door zijn geestige sluwheid de sympathie van het publiek wint.

Daarnaast maakt de doorbraak van de gasverlichting omstreeks 1825 spectaculaire ensceneringen mogelijk, waarbij de belichting (de grote kroonluchter kon nu tijdens de voorstelling worden gedimd) samen met de theatermachinerie ingenieus gebruikt wordt om het *trompe l'oeil* en de illusie te versterken: 'zodat de toeschouwers nu, in het donker gezeten, deze illusie van een andere wereld heviger, kleuriger, demonischer (...) op zich konden laten inwerken. (...) Na de toverkunsten van de barok (...) waren nu andere spectaculaire verschijnselen in de mode: natuurrampen, sombere verschrikkingen, branden, geesten in grafkelders, vuren en roverholen' (Albach, 1965, p. 66). Ben Hunningher vat het goed samen: 'Wat schokte of vermaakte, wat verbaasde of spanning verwekte, dat beheerste het toneel; en in het midden van al die wonderen en mirakelen stond niet meer de auteur maar de balletmeester, de mecaniciens en de toneelspeler' (Hunningher, 1949, p. 13). Al laat de hoogleraar zich niet verleiden tot boude uitspraken zoals Worp of Alberdingk Thijm die doen, uit dit citaat en de rest van zijn boek wordt duidelijk dat ook hij niet hoog opgeeft van dit spektakeltheater. De behoefte om het theater een moraliserende opdracht toe te dichten mag dan verdwenen zijn, het belang van het woord als kern van de theatrale ervaring is onverminderd aanwezig. De hoofdstuktitels spreken boekdelen: 'De chaos der comedianten. 1835-1873' (cursief FP) tegenover 'De verheffing. 1873-1900'.

Leo Simons en Ben Albach, de een voor de Tweede Wereldoorlog, de andere erna, zijn de enigen van de oudere generatie die niet veroordelen. Simons, sinds 1930 directeur

van de socialistisch geïnspireerde uitgeverij De Wereldbibliotheek, schrijft in *Het drama en het toneel in hun ontwikkeling* (1932) enkele bladzijden over 'het melodrama', dat hij ook 'volksstuk' of 'volksdrama' noemt. Bij hem geen onvertogen woord over de 'knappe fabrikanten van trekkende volksstukken'. Waar zijn collega's zich ergerden aan het hoge spektakelgehalte en de 'primitieve' dramatische structuur, daar prijst Simons dit volkstheater omwille van de fundamentele sociale gerechtigheid die in de meeste melodrama's wordt geïllustreerd: 'dat de deugdzame beloond, de Ondeugd en Schurkerij bestraft werden, het paar "elkaar kreeg", was de eerste eisch van succes bij de groote menigte.' Hij verwijst als enige expliciet naar de revolutie van 1848, die 'een sterk sociaal en zelfs socialistischen inslag' had en vindt het vanzelfsprekend en wenselijk dat 'de maatschappelijke toestanden de mensen beïnvloeden en dat de maatschappelijke tegenstellingen bruikbare motieven zijn voor dramatische conflicten' (Simons, 1932, p. 191). Hierin verschilt Simons' appreciatie duidelijk van die van Nodier een eeuw ervoor. Nodier, die nostalgisch verlangt naar de prerevolutionaire maatschappelijke orde ten tijde van de Bourbons, kon volstrekt geen begrip opbrengen voor een personage als Robert Macaire, dat het gezag ondermijnt en belachelijk maakt. Simons staat als socialist kritisch tegenover burgerlijke machts- en gezagsstructuren en in dat opzicht ervaart hij een rebels personage niet als bedreigend voor de maatschappelijke orde. Dat deze geëngageerde boodschap het beste gediend werd met een theatervorm die 'veel ooglustvoldoening' gaf, is voor Simons eenvoudigweg een empirische vaststelling waar verder niks mis mee is, want 'bij alle verscheidenheid van openbaring kan men vaststellen, dat 9/10 van het schouwburgbezoekend publiek ter wereld het gelukkigst is, wanneer het op gelijke wijze als die groote menigte op al deze lekkernijen vergast wordt' (Simons, 1932, p. 195). Simons' fundamentele demofilie stemt hem mild en begripvol voor een theatervorm waarin de maatschappelijke en ethische boodschap een kleurrijke verpakking krijgt en niet enkel door het woord wordt uitgedragen.

Registeren zonder veroordelen doet ook de Amsterdamse theaterhistoricus Ben Albach. Albach, academisch geschoold en al op jonge leeftijd betrokken bij het Toneelmuseum (nu Theater Instituut Nederland), was een groot kenner van het achttiende-eeuwse en vroegnegentiende-eeuwse theater in Nederland. Uit al zijn teksten spreekt een grote liefde voor het theater en de theatermakers, of dat nu het plechtstatig beheerste en extreem gecodificeerde neoclassicistische optreden van mevrouw Wattier-Ziesenis, haar zwager Ward Bingley of Andries Snoek betrof, dan wel de helden van het romantische volkstoneel, die overal te lande tot in kermistenten toe de bevolking in contact brachten met het theater van De Pixérécourt, Kotzebue en later Dennery. Meer nog, niemand benadrukt zo sterk het feit dat 'voor het grootste deel van de Nederlandse bevolking (...) dat kermistoneel de enige, felbegeerde confrontatie met het toneel [is] geweest' (Albach, 1965, p. 61). Een voor de hand liggende vaststelling, die door de meeste andere auteurs onvermeld blijft door hun haast exclusieve aandacht voor wat er in de belangrijkste stadsschouwburgen werd vertoond en hun teleologische oriëntering op het realisme. Daarbij wordt het melodrama ofwel gezien als een theatervorm die door het realisme werd overwonnen, ofwel als het embryo waaruit het moderne

theater voortkwam. In beide gevallen wordt het teruggedrongen in het kamp van de verliezers. Terecht stelt Postlewait zich de vraag: 'Should our understanding of melodrama's place in (...) dramatic history be conditioned and controlled by these narratives? Also, should we continue to perceive melodrama not only as the mere forerunner of realistic drama but as a lesser kind of drama?' Zijn antwoord is een helder en gevat 'I think not' (Postlewait, 1996, p. 48). Cruciaal voor die systematische onderwaardering in het kritische discours is wat Albach de aandacht voor het zogenaamd 'stille spel' noemt. 'Het woord was bepaald gedevalueerd ten opzichte van het spel. Pantomime en balletkunst ontwikkelden zich snel en ook in de toneelstukken concentreerden de momenten van grote spanning zich op de dramatische werking van het gebaar' (Albach, 1965, p. 61). Het woordenloze *tableau vivant* na een sleutelscène (Brooks, 1976, p. 48 en hoofdstuk 3), het aannemen van stille poses (*the point*), het tremelo en de scènemuziek waren stuk voor stuk belangrijke kunstgrepen om de aandacht van het publiek bij de voorstelling te houden, maar voor de filisters van het theater waren het goedkope trucs die de aandacht van de tekst afleidden. Dit punt komt later nog terug.

In het meest recente grote overzichtswerk van het Nederlandse theater, Rob Erensteins *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), komt het melodrama slechts zijdelings in enkele bijdragen aan bod. Sommige hoofdstukken vormen echter een prima aanleiding om er dieper op in te gaan. De bijdrage over de opening van de *Salon des Variétés* in de Nes (1839), de stichting van het Nationaal Tooneel van Antwerpen (1853), de rel rond de remuneratiebiljetten in Amsterdam (1858) of de oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond (1870) zijn stuk voor stuk gebeurtenissen waarbij de melodramatische theaterpraktijk op de achtergrond zinderde en soms zelfs de directe aanleiding voor een ander belangrijk evenement was. Een voorbeeld is de stichting van het Nederlandsch Tooneelverbond, waartoe door de jonge jurist J. N. van Hall in 1866 in *De Nederlandsche Spectator* (het blad waarin ook Alberdingk Thijm fulmineerde) werd opgeroepen, 'in dien strijd tegen wansmaak, onkunde en routine' (geciteerd in Erenstein, 1996, p. 446). Eerder dan dat er sprake zou zijn van een opzettelijke omissie, lijkt het melodrama bij Erenstein c.s. het slachtoffer geworden te zijn van een vergetelheid, die in de voorziene heruitgave zal worden rechtgezet.

Voordat ter afronding van deze bijdrage dieper wordt ingegaan op de strijdmotieven van de 'drakendoders', vraagt de typische Vlaamse situatie om een korte excursie. Naast een gelijkaardige basishouding ten opzichte van het uit Frankrijk en Duitsland geïmporteerde romantische volksdrama – tenslotte behoren critici in Noord en Zuid tot dezelfde (klein)burgerlijke groep en delen zij goeddeels dezelfde overtuigingen inzake de maatschappelijke organisatie en de rol van het theater als hulpmiddel om de burgerlijke idealen te helpen uitdragen en verwezenlijken – is bij de Vlaamse collega's toch een opvallend milde houding merkbaar tegenover het programmeren van buitenlands melodrama. En, zoals in zoveel andere aangelegenheden, ligt ook hier de specifieke Belgische taalproblematiek aan de basis. Samengevat komt het hierop neer dat de Vlaamse critici destijds, maar ook de historici, rekening houden met de taalachter-

stand die het Vlaamse culturele leven had opgelopen ten gevolge van de verregaande verfransing in de loop van de negentiende eeuw. Heel anders dan in Nederland, waar de cesuur omstreeks 1870 wordt geplaatst, geldt in de Vlaamse literatuur 1830, het jaar van de Belgische onafhankelijkheid, als ijkpunt voor het herstel. Er is het vaste geloof dat met de onafhankelijkheid aan de allereerste voorwaarde is voldaan om de lamentabele toestand om te buigen waarin het Vlaamse theater en drama zich bevinden. Het is fascinerend om te zien welke evenwichtskunsten de pleitbezorgers van een authentiek Vlaams, respectievelijk 'nationaal' theater ten beste geven, wanneer zij in hun tweetalige nieuwe vaderland tegelijk een Vlaamse en een Belgische culturele identiteit trachten te construeren.¹³ In de eerste plaats wordt de nieuwe Vlaamse dramaproductie door de negentiende-eeuwse Vlaamse intellectuelen opvallend toegevend bejegend, ook al gaven de meeste theaterdirecteuren om economische redenen de voorkeur aan buitenlandse teksten die volle zalen trokken. Lode Monteyne, zonder twijfel de belangrijkste Vlaamse theaterhistoricus en -criticus tijdens het interbellum, verklaart het als volgt: 'In Vlaanderen bekeek men ze [de theaterteksten - FP] met de minder koele blikken van het enthousiasme, dat geloof in de geestelijke opstanding van volk en taal; men omkoesterde ze met ietwat blinde liefde, die in elk nieuw stuk een nieuw wapen zag in den kamp ter verovering van eigen cultuur en ter verdediging der gesmade en bekampte moedertaal' (Monteyne e.a., 1927, p. 52). Maar de toegeeflijkheid strekt zich zelfs uit naar de anders zo vermaledijde Kotzebue. De dichter-essayist en flamingant Prudens Van Duyse schrijft zowaar een lofdicht, waarin hij zijn Duitse collega erkentelijk toespreekt: 'O Ja, we ontscheuren ons uw naroem, Grootte Germaen!/Niet zonder warmen dank en broederlijk herdenken/Aen 't geen ook hier Uw geest ter kunstontwikkeling wrocht!/Geen trouwe leerling smaedt de hem gegeven wenken' (Van Duyse, geciteerd door Monteyne, 1927, p. 116). Zijn zeer heftige anti-Franse tirade is enkel te begrijpen vanuit de eerder aangestipte viscerale afkeer van alles wat Frans was, die doen en laten van nogal wat Vlaamse intellectuelen in die pionierstijd kenmerkte. Want, al waren Kotzebue en De Pixérécourt zowel in hun thematiek als in hun technische vaardigheid sterk verwante auteurs, toch wordt de Fransman in de ban gedaan: 'Verpestend schouwburgspel der tuimelzieke Gallen,/Dat deugd en zeden hoont, en 't eigenaardigst volk/ Tot apenras herschept en schandelijk doet vervallen' (Van Duyse, geciteerd door Monteyne, 1927, p. 116). Op enige afstand komt Monteyne tot een veel milder oordeel, dat de specifieke Vlaamse situatie mooi samenvat: 'Wie, in artistiek (?) opzicht, deze draken vergelijkt met de zgn. nationale werken, zal de verwaarloozing van onze eigen technisch minder knappe en in de meeste gevallen weinig oorspronkelijke auteurs, zoo niet verschoonbaar dan toch begrijpelijk vinden...' (Monteyne, 1927, p. 113, nadruk Monteyne). Ook zijn collega Theo De Ronde toont in zijn *Het tooneelleven in Vlaanderen door de eeuwen heen* (1930) begrip: 'De Armen van Parijs, De Voddenraper, De Bultenaar, de Straatjongens van Parijs, 't was niet dat repertoire dat nationaal mocht heeten, maar 't lokte volk en hield de onderneming [Nederlandse Schouwburg in Antwerpen - FP] in leven.' Tindemans onthoudt zich, zoals we hebben gezien, om methodologische redenen van 'een esthetische waardering of kritische evaluatie' (Tindemans, 1973, p. iv).

In zijn heldere metahistorische analyse van de plaats en functie van het melodrama in de Amerikaanse theatergeschiedenis stelt Thomas Postlewait een diagnose, die probleemloos kan worden betrokken op de moeizame omgang met het melodrama die de meeste Nederlandstalige theatergeschiedenissen laten zien. Ook hier wordt het populaire theater van de negentiende eeuw niet naast, maar tegenover dat van de twintigste eeuw geplaatst: 'On the twentieth-century side of the great divide we find complex and ambitious drama, dedicated artists, and challenging plays about the human condition. On the nineteenth-century side we have derivative entertainment, theatrical artisans, and the constraining values of popular taste. The one is serious and complex; the other is frivolous and simple' (Postlewait, 1996, p. 42-43). Ook in Nederland en Vlaanderen werden en worden de geschiedenissen geschreven door de pleitbezorgers van het realisme en het modernisme, waardoor zij hun historiografisch discours met de daarbij behorende kantelmomenten qua teksten, voorstellingen en vertolkers opleggen vanuit een evolutionair vooruitgangdenken. Daarin wordt het melodrama in het beste geval als een onvolwassen voorloper van het realisme gezien, meestal echter als een voorbeeld van de collectieve verloedering van de goede smaak, een pijnlijk intermezzo tussen de gestrengheid en waardigheid van het neoclassicisme en de diepgang en de *condition humaine* van het psychologisch realisme. Als theatrale en morele 'mode of excess' (Brooks) riep het melodrama met zijn vormelijke extravagaties en zijn inhoudelijke hyperbolen onvermijdelijk de banvloek van het burgerlijk denken en handelen over zich af. Het melodrama is voor de filisters van de burgerlijke ethiek een hooglijk verontwaardigend fenomeen, dat voor alles een gebrek aan artistiek sérieux en burgerdeugd verweten wordt. In het rapport (1851) van een commissie 'ter beraming en opgave der middelen tot herstel van 't nationale tooneel', die koning Willem III op verzoek van Jacob van Lennep in het leven had geroepen, heet het dat de theaters 'verworden [zijn] tot stookplaatsen van oproer en broederkrijg; leerscholen van slechte zeden en der maatschappelijke orde vijandige begrippen' (*Rapport der commissie, in dato 20 mei 1851, door den Koning benoemd, ter beraming en opgave der middelen tot herstel van het Nationaal Tooneel, 1851, p. 10-11*).

Naast het vaak gehoorde verwijt van de flinterdunne verhaallijn, de karikaturale en subversieve personages, de onwaarschijnlijke gebeurtenissen en dito peripetieën, begaat het melodrama misschien wel de zwaarste zonde van al: 'In het midden van al die wonderen en mirakelen stond niet meer de auteur maar de balletmeester, de mecanicien en de toneelspeler' (Hunningher, 1949, p. 13). Het woord tuimelde van zijn troon en dat feit alleen maakt het in de ogen van de tijdgenoten, maar ook in die van latere theaterhistorici-filologen als de geciteerde Hunningher, uiterst verdacht. De banvloek die over het melodrama wordt uitgesproken levert een schoolvoorbeeld van het logocentrische denken over het theater: het is fascinerend vast te stellen hoe de sleutelteksten van het postmoderne denken over taal, maatschappij en theater het instrument bij uitstek zijn om het ontkennende discours over het melodrama te ontmaskeren. 'In oppositions such as meaning/form, soul/body (...) serious/nonserious, the superior term belongs to the logos and is the higher presence; the inferior marks the fall' (Culler, 1992,

p. 93), resumeert Culler een van de grondstellingen van het poststructuralistische denken. De alomtegenwoordigheid van het logocentrisme in het westerse denken maakt een andere ordening en hiërarchie haast niet voorstelbaar. De vaststelling dat het melodrama ‘nonserious’ is, kwalificeert het meteen ook als ‘impure’, wat Jacques Derrida verbindt met ‘deterioration’ (Derrida, geciteerd in Culler, 1992, p. 93). En ‘ontaarding’ is zeker waar Alberdingk Thijm c.s. aan denken wanneer zij het over de ‘gedrochtelijke toestanden’ hebben, die in het melodrama ten tonele worden gevoerd. ‘Onrein’, een ethische kwalificatie, wordt verbonden met de ondermijnde positie van het Woord en de mate waarin het drama plaats moet ruimen voor het theater. George Steiner, de opperheraut van het Woord, vat het logocentrische standpunt perfect samen in zijn afwijzen van het romantische theater: ‘The plays of Victor Hugo, Vigny, and the lesser romantics are not only hopelessly dated; they have about them an insidious flavour of decay. (...) What makes of his [Hugo’s - FP] plays such vehement trivialities? Surely, the reason is that in them the theatre triumphs so relentlessly over the drama. All is outward effect, and the effect is invariably in gross excess of the cause’ (Steiner, 1974, p. 161, cursief FP). Niet toevallig duikt de term ‘impur’ ook op bij Hans-Thies Lehmann, wanneer hij op zijn beurt de geschiedenis van het westerse theater leest als een verhaal waarin het geloof in het Woord als epistemologische premisse voor de maakbaarheid en verklaarbaarheid van de wereld tot voor kort onwankelbaar leek: ‘die Möglichkeit, die menschliche Realität sprachlich, und zwar durch die Form des Bühnendialogs, zur Darstellung zu bringen’ (Lehmann, 1999, p. 77). In het ‘onreine’ theater heersen en overheersen andere tekensystemen, waarin het woord ‘nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen [wird]’ (idem, p. 73). Zo ook in het melodrama, waar ‘the word is rarely used toward the formulation of significant messages: it is largely confined to emotional utterance, outburst, expressive cadenzas’, waardoor ‘the melodramatic message must be formulated through other registers of the sign (...) its signs projected, sequentially or simultaneously, on several planes’ (Brooks, 1976, p. 46, 56). De machtsgreep op het woord is compleet op de dramatische sleutelmomenten, die worden gekenmerkt door de totale afwezigheid van het woord en waar het tableau vivant, het ‘stille spel’ en de – vaak letterlijk – stomme personages (bijvoorbeeld een hond in *Le chien de Montargis* van De Pixérécourt) de handeling naar een climax voeren. Veelzeggend spreekt Brooks van ‘the text of muteness’. Het melodrama als buitentijs icoon van het postmoderne theater. Artaud had het niet beter kunnen bedenken.

Frank Peeters is hoofddocent theatergeschiedenis aan de Universiteit Antwerpen en departementshoofd en hoogleraar aan het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken van de Hogeschool Antwerpen. Hij is auteur of co-auteur van verschillende boeken over de Nederlandstalige theatergeschiedenis en publiceerde in binnen- en buitenlandse tijdschriften en vakbladen over theatergeschiedenis en theaterhistoriografie.

e-mail: frank.peeters@ua.ac.be

NOTEN

- 1 Met dank aan Tom Paulus voor de bibliografische referenties.
- 2 '(...) nineteenth-century entertainment – popular, romantic, sentimental, and quintessentially melodramatic (...)' (Postlewait, 1996, p. 39, cursief FP).
- 3 Zie McWilliam (2000, p. 57): 'Melodrama is recognized as the key modality of the nineteenth century, offering a point of entry into the mentalité of Victorian society.'
- 4 Een van de eersten was Eric Bentley in zijn *The Life of the Drama* (1964, p. 195-218), waarin hij de belangrijke stelling poneert dat het melodrama als weinig andere theatervormen een essentieel theatraaliteitsgehalte heeft. Deze stelling komt later in de tekst terug. Voor andere titels zie Brooks (1976, p. 207).
- 5 Tindemans (1973); Worp (1908); Worp (1920); Hunningher (1949); Erenstein (1996); Albach (1956); Albach (1965); Simons (1932); Monteyne (1927); De Ronde (1930).
- 6 Toch werd er in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg van Antwerpen nog tot in 1920-1921 af en toe melodrama geprogrammeerd en in de Brusselse KVS zelfs nog tot op het eind van de jaren twintig. Van 1907-1913 bespeelt een groep Antwerpse acteurs, die ontevreden zijn met het beleid in de stadsschouwburg (KNS), de Hippodroomschouwburg met een uitgesproken melodramatisch repertoire. Zie hierover: Peeters (1991, p. 311-323).
- 7 Respectievelijk: Worp over Kotzebue (Worp, 1920, p. 231); Hunningher citeert Alberdingk Thijm (Hunningher, 1949, p. 9); Jan Van Beers, voorzitter van de Commissie ter Opbeuring van het Nationaal Tooneel op 18 maart 1872 (Stadsarchief Antwerpen, MA 399/23).
- 8 De ijzervreter waarvan sprake is, is Korporaal Simons in het gelijknamige stuk van Adolphe Dennery. De voddendraper verwijst naar *De voddendraper van Parijs*, het successtuk van Felix Pyat. Dennery en Pyat waren twee giganten van het zogenaamde romantische of sociale melodrama, dat zich situeert tussen 1823, het jaar waarin de Franse steracteur Frédérick Lemaître gestalte geeft aan een van de krachtigste literaire en sociale personages van het romantische theater, Robert Macaire in *L'Auberge des Adrets*, en 1848, wanneer na de februarirevolutie met Napoleon III het Tweede Keizerrijk begint, dat Parijs zijn moderne aanzien zou geven.
- 9 Worp (1908, p. 429-476) geeft een overzicht van de werken die vertaald en uitgegeven werden in de negentiende eeuw. Voor een gedetailleerd overzicht van de opvoeringen, successen en mislukkingen, opgedeeld naar broncultuur en auteur in de periode 1814-1841 in Amsterdam, zie Ruitenbeek (2002).
- 10 Geciteerd door Hunningher (1949, p. 12) en Worp (1920, p. 272), die het toeschrijft aan Alberdingk Thijm.
- 11 'De theatervoorstelling gold, voor De Pixérécourt, als opvoeding van het parterre (...) in deze moeilijke tijden, waar het volk voor zijn religieuze en sociale opvoeding aangewezen was op het Theater, getuigde de mate waarin het melodrama zich bekommerde om de basisprincipes van elke vorm van beschaving, zonder meer voor-

uitziend te noemen (...). Zal ik het nog eens herhalen, dat er nooit minder misdaden werden gepleegd, vooral in de lagere klassen.'

- 12 'In de tijd waarin we nu leven is het Theater verworden tot leerschool voor alle kwalijke passies, die het oorspronkelijk wenste te corrigeren.'
- 13 Zie hierover onder andere Peeters (1999 en 2004) en een aantal publicaties van de Leuvense historici Jo Tollebeek en Tom Verschaffel.

LITERATUUR

- Albach, B., *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd*. Amsterdam, 1956.
- Albach, B., *Duizend jaar toneel in Nederland*. Bussum, 1965.
- Bentley, E., *The Life of the Drama*. New York, 1964.
- Blommaert, Ph., *Geschiedenis der Rhetorykkamer: De Fontaine te Gent*. Gent, 1847.
- Bordwell, D. and K. Thompson, *Film History: An Introduction*. New York, 1990.
- Brooks, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven-London, 1976.
- Cook, D., *A History of Narrative Film*. New York, 1994.
- Culler, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca-New York, 1992.
- De Ronde, Th., *Het tooneelleven in Vlaanderen door de eeuwen heen*. z.p., 1930.
- Erenstein, R. e.a., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, 1996.
- Hunningher, B., *Een eeuw Nederlands toneel*. Amsterdam, 1949.
- Lehmann, H-Th., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.
- Mast, G. and B. Kavin, *A Short History of the Movies*. Boston, 1996.
- McConachie, B., 'Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900'. In: Ph. Zarrilli e.a., *Theatre Histories: an Introduction*. New York-London, 2006.
- McConachie, B., *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*. Iowa City, 1992.
- McWilliam, R., 'Melodrama and the Historians'. In: *Radical History Review*, 78, p. 58-61. Cambridge, 2000.
- Monteyne, L. e.a., *Het Vlaamsch tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw*. Brussel, 1927.
- Nicoll, A., *World Drama: From Aeschylus to Anouilh*. London etc., 1952.
- Nodier, C., *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*. 1841.
- Peeters, F., 'Verdwenen en vergeten volkstheater: de Antwerpse Hippodroomschouwburg 1907-1913'. In: *Liber Amicorum Prof. Dr. Jozef Van Haver*. Brussel, 1991.
- Peeters, F., 'Tels sont les éléments de notre scène nationale! Bijdrage tot de geschiedenis van het theater in het jonge België'. In: J. Callens e.a. (ed.), *Peilingen: Teksten over Proza, Poëzie en Podiumkunsten*. Brussel, 1999.
- Peeters, F., 'Rewriting a National Theatre History in a Bilingual Country: the Case of Belgium'. In: S.E. Wilmer (ed.), *Writing & Rewriting National Theatre Histories*. Iowa, 2004.
- Postlewait, Th., 'From Melodrama to Realism: the Suspect History of American Dra-

- ma'. In: M. Hays and A. Nikolopoulou (eds.), *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York.
- Przybos, J., *Le mélodrame*. Ann Arbor, 1979.
- Przybos, J., *L'entreprise mélodramatique*. Paris, 1987.
- Rapport der commissie, in dato 20 mei 1851, door den Koning benoemd, ter beraming en opgave der middelen tot herstel van het Nationaal Tooneel. Amsterdam, 1851, p. 10-11.
- Ruitenbeek, H., *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*. Hilversum, 2002.
- Schmidt, J.N., *Aesthetik des Melodramas*. Heidelberg, 1986.
- Simons, L., *Het drama en het tooneel in hun ontwikkeling*, deel 4. Amsterdam, 1932.
- Steiner, G., *The Death of Tragedy*, London, 1974.
- Tindemans, C., *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1815-1914. Een systematische analyse van de thematiek van het realistisch-burgerlijke drama*. Gent, 1973.
- Thomasseau, J.-M., *Le mélodrame*. Paris, 1984.
- Van Bellen, E.C., *Les origines du mélodrame*. Utrecht, 1927.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, deel 2. Groningen, 1908.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Amsterdam, 1920.

Statement Jan Joris Lamers

Willy Pos was directeur van de toneelschool in de jaren zestig, in de tijd dat ik daar student werd; hij gaf poëtica. Daarnaast hadden wij les van Ben Albach, toneelgeschiedenis. Beiden dreigen vergeten te raken, maar zij hebben een cruciale rol gespeeld in het opleiden van een generatie toneelspelers. Niet alleen vanwege hun inspirerende lessen, want sommige van die lessen waren allesbehalve dat. Maar juist door hun houding van het ook niet altijd weten.

Willy Pos zijn lessen waren saai, qua lesgeven was hij een ramp; maar hij wist ons in een richting te leiden. Hij behandelde met ons poëzie. Vasalis. Achterberg, hoewel dat al moeilijk werd. En dan spreek ik over 1960. Maar de Experimentelen: daar was geen sprake van. Als docent Nederlands beseftte hij dat hij die nieuwe ontwikkelingen ook niet kon desappreciëren. Dat deed hij dan ook niet; hij zei alleen letterlijk dat hij er niets van begreep. En juist daarvan leerden wij veel meer dan van docenten die verkondigden hoe geweldig die modernen waren, maar eigenlijk zelf niet wisten waar die literaire ontwikkelingen over gingen. Pos had meer gelezen dan wij, maar hij kon toegeven iets niet te begrijpen. Wij wilden alles weten, alles lezen, maar waren te jong om toe te geven dat wij het nog niet begrepen. Het cliché gaat op: hoe ouder je wordt hoe meer je beseft hoe weinig je weet. Het is het beste om dat toe te geven en dat is wat een docent zijn leerlingen moet leren: inzicht begint bij het beseft dat meer kennis leidt tot beseft van hoeveel er nog te leren valt.

Van Ben Albach heb ik voornamelijk leren lezen. Ik las veel, niet alleen toneelstukken, maar ook secundaire literatuur. Die voorkeur voor studiemateriaal had ik al van jongs af aan. Ik selecteerde wat mij interesseerde en daar werkte ik voor, op de middelbare school en ook op de toneelschool. Ik was een onmogelijke leerling zonder enig grein van eergevoel. Docenten die mij wilden overtuigen dat het halen van een twee voor een vak toch echt een schande was kregen geen vat op mij, omdat het mij niet interesseerde. En het interesseert mij eigenlijk nog steeds niet wat anderen denken.

Op de toneelschool zaten wij met veertien leerlingen in het eerste jaar, geselecteerd uit zo'n 160 kandidaten. Het tweede jaar waren er nog maar zes over. Selectie ging op grond van vermeend talent, dus het afgerond hebben van een middelbare school was toen niet eens nodig als de toelatingscommissie overtuigd was dat je talent had. En dan moest je iets voorspelen voor de commissie, in een zaal vol toeschouwers, toneelspelers vooral. Ik heb anderhalfjaar les gehad van Willy Pos, ben toen een tijd weggevoerd, heb op de academie voor beeldende kunst gezeten, en ben daarna weer teruggekomen voor de in 1969 opgerichte regieopleiding, waar Albach de eerste directeur werd.

Ben Albach liet ons kennismaken met literatuur die nog niet algemeen ingang had gevonden. Dan zei hij: 'Er is iets waar ik het niet met iedereen over kan hebben' en kwam met boeken van Meijerhold en Tairov. Daarmee brak hij onze opvattingen over toneel open en leerde ons dat het er niet alleen om ging de dramaliteraire canon te kennen en gelezen te hebben, maar dat wij moesten nadenken over hoe die literatuur zich tot de samenleving verhoudt. Klassikaal lukte dat helemaal niet, hij kon geen orde houden. Maar dan mochten wij afen toe bij hem thuis zitten en boeken lenen.

In die jaren zestig werd er veel geëxperimenteerd met onderwijsvormen en moesten studenten op de toneelschool zelf ook zoeken naar de manier waarop zij het best hun eigen studie konden vormgeven. Er werd veel gediscussieerd, niet altijd met bevredigende resultaten. Maar het leidde wel tot de ontwikkeling van een kritische houding en de lessen van Pos en Albach droegen daaraan bij.

(Opgetekend door Lucia van Heteren.)

Jan Joris Lamers is toneelspeler, scenograaf en graficus. In 1969 was hij medeoprichter van het Werkteater en in 1971 van het Onafhankelijk Toneel. In 1982 richtte hij Maatschappij Discordia op, het gezelschap waaraan hij nog steeds verbonden is. Begin jaren zestig was hij leerling van Willy Pos en Ben Albach.

email: jjl@xs4all.nl

website: www.xs4all.nl/~discordi

Macht van de geschiedenis – Geschiedenis van de macht?

Gevallen goden en vergeten geesten op toneel

Kati Röttger

[The] classical forgetting of the stage is then confused with the history of theatre and with all of Western culture; indeed, it even guaranteed their unfolding. And yet, despite this ‘forgetting’, the theatre and the arts have lived richly for over twenty-five centuries: an experience of mutations and perturbations which cannot be set aside, despite the peaceful and impassive immobility of the fundamental structures.

(Derrida, 1986, p. 336.)

Theater tussen heden en verleden

In het theater vinden herinneren en vergeten tegelijkertijd plaats. Sterker nog: theater kan als ruimte worden begrepen waar (collectieve) herinnering wordt voortgebracht, terwijl het vergeten een actief deel van dit herinneringsproces uitmaakt. Deze dialectische beweging kan in verschillende opzichten als constitutief voor het theatrale gebeuren gezien worden. Onder andere voltrekt zich deze beweging in de wisselwerking tussen de transitorische¹ en de historische kwaliteit van het theater.

De historische kwaliteit van het theater kreeg onder andere veel aandacht ten tijde van de uitvinding van de nationale geschiedenis, toen de kloof tussen heden en verleden werd ontdekt. In zeker opzicht heeft de Renaissance haar naam te danken aan de bijzondere configuratie die bestaat in de ontdekking van de relatie tussen heden en verleden, het vergane en de ‘terugkeer’ ervan. Zowel historici als dichters werden geacht over de daden van de voorvaders te vertellen en dit leidde volgens Aleida Assmann voor het eerst tot een besef van nationale identiteit via collectieve herinnering. De historicus Thomas Nash roemde bijvoorbeeld in de elizabethaanse tijd dichters als William Shakespeare, omdat zij drama’s schreven waarin zij ‘de heldendaden van de voorvaders die lang onder van wormen aangevreten boeken begraven lagen weer tot leven hadden verwekt’: ‘And they themselves raised from the Graue of Omliuion, and brought to pleade their aged Honours in open presence’ (Assman, 1999, p. 54). De helden zelf stonden via de dichters lijfelijk op uit het graf van de vergetelheid om voor hun roemrijke

daden in de open ruimte van de tegenwoordigheid op te komen. Het toneel diende daarbij als de aangewezen plek waar de voorvaders steeds opnieuw ‘tot verschijning’ konden komen om de historische gebeurtenissen in de hoofden van hun publiek te prenten.

De transitorische kwaliteit van het theater werd daar tegenover op de meest radicale manier van Antonin Artaud onder de aandacht gebracht. Zijn roep om de ‘trionf van de pure encensering’ (Artaud, 1948, p. 189), de scène van het hier en nu, de theatervoorstelling als gebeurtenis op zich, nam het uitwissen van de geschiedenis op de koop toe. Hij begreep juist het theater van het drama, van het woord, van de geschiedenis, als het theater van het *vergeten* van de scène, van het ‘levendige’ moment, van de pure actie tussen performers en publiek. Daarom pleitte hij voor een theater van de willekeur, voor acties zonder nut en winst voor de actualiteit, maar als actualiteit (Artaud, 1969, p. 26).² In die zin is theater geen boek en geen werk, het is pure energie en daarom voor Artaud de enige kunst van het leven.

Jacques Derrida heeft naar aanleiding hiervan gesproken van een theater zonder terugkeer en zonder geschiedenis:

In this sense the theatre of cruelty would be the art of difference and of expenditure without economy, without reserve, without return, without history. Pure presence as pure difference. Its act must be forgotten, actively forgotten. Here, one must practice the aktive Vergesslichkeit which is spoken of in the second dissertation of The Genealogy of the Morals, which also explicates ‘festivity’ and ‘cruelty’. (Derrida, 1986, p. 347.)³

Tegelijkertijd maakt hij in zijn artikel duidelijk – en dat is het punt van waaruit mijn bijdrage vertrekt – dat, ondanks het feit dat talloze theatermakers sinds de tweede helft van de twintigste eeuw beweren in de traditie van Artaud te werken, theater nooit in staat zal zijn de grens van de representatie te bereiken die geen herhaling is: ‘There is no theatre in the world today which fulfills Artaud’s desire’ (Derrida, 1986, p. 347, 348). Met andere woorden: er is geen tegenwoordigheid die buiten de tijd ligt. Hier keren wij dus terug naar de dialectiek van het transitorische en het historische die aan het theater eigen is.⁴

Tegen deze achtergrond wil ik beschouwen in hoeverre in het theater terug is te zien dat het begrip van de actualiteit bepaald is door de geschiedenis, en omgekeerd, de kijk op de geschiedenis afhankelijk is van de belangen en ervaringen die in het heden werkzaam zijn. Ik wil dus laten zien in hoeverre een theatervoorstelling, waarvan toeschouwers in het heden deel uitmaken, als *actieve culturele praktijk van geschiedenis* kan worden begrepen.⁵ Deze doelstellingen ga ik in het vervolg aan de hand van twee theaterproducties toelichten: *De val van de goden* (1999) van theatergroep Hollandia en *El Máquina Hamlet* (1995) van het Argentijnse Teatro El Periférico de Objetos.⁶

Hoe vindt geschiedenis plaats in het theater van nu?

De val van de goden maakt deel uit van een reeks producties van Hollandia vanaf 1991 over het functioneren van macht.⁷ De val van de goden, een coproductie met het Theaterfestival Nordrhein-Westfalen in Duitsland, is gebaseerd op de film *La caduta degli dei* (1969) van Luchino Visconti, die onder de titel *The Damned* grote bekendheid heeft gekregen. De film is geïnspireerd door de geschiedenis van de Duitse familieonderneming van staalmagnaat Krupp tijdens het naziregime. Hollandia verplaatst dit verhaal naar het einde van het millennium (1999) en naar een Nederlandse omgeving (een oude Rotterdamse scheepswerf). De keuze van de locatie was volgens dramaturg Tom Blokdijk sterk bepaald door de bijzondere geschiedenis die met deze ruimte is verweven.

[Voor ons] stond vast dat de voorstelling in Rotterdam moest worden gespeeld. Niet alleen vanwege de sterke geografische en economische verbindingen tussen de havenstad en haar achterland, maar ook omdat het bombardement in Rotterdam voor velen daar nog een trauma is, zoals het bombardement van de Duitse steden in Nordrhein-Westfalen sporen heeft nagelaten die daar nog altijd zichtbaar en voelbaar zijn – zonder dat wij de twee bombardementen met elkaar wilden vergelijken. De herinnering aan de Tweede Wereldoorlog gaf ons ook de keuze van het stuk in: het scenario van 'The Damned', dat laat zien hoe de nazi's een staalconcern in het Ruhrgebied in hun macht krijgen. De nazi's maken gebruik van de machtsstrijd binnen de adellijke familie die de eigenaar van dat concern is, zodat daar wapens gemaakt zullen gaan worden. (Programmaboekje *De val van de goden*.)

Kenmerkend is dat de groep het thema niet alleen als historisch verhaal tracht neer te zetten (zoals de film doet), maar duidelijk in verband brengt met de actuele situatie waarin de productie is ontstaan. De verstrengelingen van economische en politieke macht die het stuk aan de kaak stelt, worden in de voorstelling ook naar het tijdperk van globalisering vertaald. Een eerste blijk daarvan vormt de tafelrede, die deel uitmaakte van de voorstelling in Duitsland. In deze rede spreekt de president-directeur van een hedendaagse Duitse elektronicamultinational over de rol van zijn bedrijf in de wapenindustrie voor de oorlog, na de oorlog en nu. In de tweede plaats verwijst de koerswijziging in het gebruik van speellocaties naar deze interpretatie. Hollandia speelde de productie ook in reguliere schouwburgen, waar naar hun zeggen de politieke en economische machthebbers komen. Maar ook hier kozen zij een minder gebruikelijk perspectief, door de toeschouwers op het toneel te plaatsen met het gezicht naar de lege zaal.

Met *El Máquina Hamlet* heeft de Argentijnse theatergroep *El Periférico de Objects* internationaal grote bekendheid gekregen. *Teatro El Periférico de Objetos* bestaat uit vijf leden die als acteurs, regisseurs, poppenmakers en auteurs werken. Zij geven aan vanuit de rand van het theater te komen (vandaar de naam 'periférico'), omdat zij in eerste in-

stantie poppentheater maakten. Inmiddels is hun theateresthetiek uitgegroeid tot een hybride geheel: acteurs en poppen maken er in gelijke mate deel van uit, doordat zij hun rollen als manipulators, personages, acteurs, dood ding en levend lichaam steeds afwisselen of in elkaar laten overvloeien. De groep werkt vaak met eigen teksten, die zij vermengen met klassieke Europese teksten. Ondanks deze op Europa gerichte aandacht is Teatro El Periférico de Objetos diep geworteld in het hedendaagse Argentinië.

Voor de productie *El Máquina Hamlet* was Teatro El Periférico de Objetos lang op zoek naar een klassieke theatertekst die hun de mogelijkheid kon bieden hun ‘perifere alfabet’, zoals zij hun theatertaal noemen, naar beelden te vertalen. Zij dachten eerst aan Shakespeares *Hamlet*, maar de plotstructuur van dit drama was volgens hen te moeilijk open te breken. Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* bleek uiteindelijk precies te zijn wat zij zochten. Müller had deze theatertekst in 1977 geschreven, terwijl hij Shakespeares *Hamlet* vertaalde. Vertrekpunt was de catastrofale plot van het stuk: volgens Müller gaat de tekst over een Europa dat in puin ligt, ‘a time out of joint’. Hamlet slaagt er niet in de opdracht van zijn vaders geest te vervullen en in plaats van de rotte staat Denemarken te redden laat hij een bloedbad achter. Deze catastrofale feiten refereren aan werkelijke gebeurtenissen aan het begin van de moderne tijd, waarin Shakespeare het stuk schreef (1601). Dit wordt door de Argentijnse theatergroep als basis genomen om een historische gelaagdheid te construeren, waarin brokken van de inmiddels vierhonderd jaar oude geschiedenis in een nieuwer jasje terug te vinden zijn. Müller gebruikte de plot van *Hamlet* om een somber beeld van de Europese beschavingsgeschiedenis te schetsen. Hij verwerkte de catastrofale dictaturen van de twintigste eeuw en het falende communisme tijdens en na Joseph Stalin in een directe reactie op de situatie waarin het gewelddadige linkse terrorisme in Europa de hoop op verandering van de maatschappij met bloedbaden confronteerden.

De inbraak van de Europese geschiedenis in het Argentijnse theater: *El Máquina Hamlet* van Teatro El Periférico de Objetos

In 1995 gebruikte Teatro El Periférico de Objetos de door en door Europese tekst van Müller als aanleiding om beelden te tonen van de manier waarop Argentinië naar democratisch herstel zoekt, terwijl het land nog steeds getraumatiseerd is door de zogenaamde ‘Guerra Sucia’ (de vuile oorlog), de militaire dictatuur tussen 1976 en 1983 waarin tienduizenden mensen zijn vermoord of ‘verdwenen’. Het thema van *Die Hamletmaschine* is de ‘inbraak van de geschiedenis in het theater’, aldus Müller. Daarmee bedoelt hij dat de wreedheden van de Europese geschiedenis in de twintigste eeuw geen theater meer toestaan met een verhaal in de gewone geordende manier, met plot, een chronologische handeling, een schurk, een held en in een eenheid van tijd en plaats. Want dat theater geeft een idee van geschiedenis weer (in de dubbele zin van verhaal en historie) dat de niet gehoorde stemmen uit het verleden, de doden, de niet vertelde geschiedenis ten opzichte van ‘de geschiedenis van de macht’ buiten beschouwing laat.

Teatro El Periférico de Objetos kiest ervoor – en hier klinkt Artaud door – dit te tonen door de ‘destructie van het theater’, ook in de zin van het ‘theater van de staatsmacht’. In de woorden van dramaturg Dieter Welke: ‘Een van de belangrijkste thematieken waar wij aan de hand van de tekst van Heiner Müller aan hebben gewerkt is de destructie van het theater. (...) Al in de eerste scène reproduceren wij de destructie van de theatrale ruimte met de geschiedenis­machine’ (Welke in: Röttger en Roeder-Zerndt, 1998, p. 246, vertaling KR). Dit gebeurt aan de hand van zeer intense beelden, die worden gecreëerd met zowel poppen als acteurs.

In een kale theatteruimte, die doet denken aan een grafkelder, zit het publiek tegenover een lugubere groep van schijnbaar halfdode wezens (pop of mens, dat verschil is vrijwel niet te maken), die opgesteld zijn alsof zij klaar staan voor een foto. Dit is het eerste bedrijf van Müllers tekst: *Familienalbum*. Terwijl de tekst langzaam, met grote pauzes en playback wordt ‘gesproken’,⁸ treden enkele acteurs uit de groep naar voren. Zij trekken langzaam een kleine, versierde kist naar het midden van een verhoogde en smalle tafel. De acteurs halen kleinere poppen uit de kist, om de scène te laten zien van de toneel­spelers die Hamlet geroepen had om de geschiedenis van de koningsmoord te tonen. Deze scène blijkt theater in dubbele zin te zijn: het ‘dode’ theater uit het verleden én het theater van de staatsmacht waar Hamlet over gaat. Deze gelaagdheid wordt verder gemulti­pliceerd door een grote Heiner Müller-pop tot leven te brengen, aan wie de poppen (of de geesten) uit de kist, de acteurs van het ‘staats­theater’, worden voorgesteld. Later in de voorstelling, op een moment dat in de tekst ‘Verscheuring van de fotografie van de auteur’ is genoemd, wordt het skelet van deze pop geheel uit elkaar gehaald, bot voor bot, wat wederom een vorm van destructie van de eigen theatertaal is.

Teatro El Periférico de Objetos scheidt geheel eigen beelden als commentaar op de tekst: ‘De beelden van Müller zijn Europese beelden. Deze waren voor mij en voor de groep niet interessant. Wij hebben een andere weg gezocht. (...) De poppen hebben ons daarbij zeer geholpen, want elke pop heeft bij ons een eigen geschiedenis’ (Welke in: Röttger en Roeder-Zerndt, 1998, p. 247, vertaling KR). Het zijn beelden van mensen die tijdens de militaire dictatuur verdwenen en die de staatsmacht uit de officiële geschiedschrijving had willen wissen. In de voorstelling stijgen zij echter op uit het ‘graf van de vergetelheid’.

Met deze notie van geschiedenis wordt niet alleen de algemene culturele of nationale geschiedenis gedeconstrueerd, maar eveneens de geschiedenis van het theater zelf. Theater is niet ‘herhaalbaar’ in zijn gesloten vorm, maar alleen gefragmenteerd, als brokken die uit het theaterverleden naar boven komen drijven.

Afkeer van de geschiedenis? Het postdramatische theater

In die zin maakt niet alleen *El Máquina Hamlet*, maar ook *De val van de goden* deel uit van de stroming die Hans-Thies Lehmann in zijn gelijknamige boek postdramatisch theater

noemt. Lehmanns boek vormt een eerste aanzet binnen de theaterwetenschap om de esthetische logica te beschouwen van het theater dat sinds het laatste kwart van de twintigste eeuw de toon zet. Dit theater is het tegenovergestelde van het drama. Maar, zo stelt Lehmann, de ledematen of de takken van het dramatische organisme zijn hier nog aanwezig. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* citerend noemt hij het postdramatische theater 'de explosie van herinnering in een afgestorven dramatische structuur' (Lehmann, 1999, p. 31, vertaling KR). 'Postdramatisch theater', zo concludeert Lehmann verder, 'sluit de aanwezigheid/ de wederopname/ het verder doorwerken van oude esthetiek in.' Dus in het begrip postdramatisch zelf is de uiteenzetting met het verleden inbegrepen, alleen niet in de zin van geschiedenis, aldus Lehmann, maar van geheugen en herinnering. Want geschiedenis wordt hier begrepen als magazijn of museum, een hermetisch afgesloten ruimte waar dingen uit het verleden worden bewaard. De plaats van het geheugen daarentegen is het levende lichaam, dat altijd een relatie legt naar het nu en naar de toekomst. Voor Lehmann is het theater de aangewezen ontmoetingsplaats voor de overdracht van herinnering, juist door het ontkennen van het verloop van de tijd. Veleer vindt de herinnering plaats (en hier citeert Lehmann opnieuw Müller) 'als de kijkspiegel in de tijd zich opent tussen blik en blik', en er iets tevoorschijn komt dat nog nooit gezien of gehoord was.

Waar komt deze afwending van 'de geschiedenis' vandaan? Dit is een complexe vraag die ik hier niet afdoende kan behandelen. Uiteraard is die ontwikkeling niet los te zien van het poststructuralistische denken. Aan de hand van het boek *Metahistory* van de Amerikaanse historicus Hayden White zal ik trachten aan te tonen dat er eveneens redenen liggen in de geschiedschrijving als wetenschapsbeoefening.

Geschiedschrijving is een door taal mogelijk gemaakte uitleg van de wereld. Dit vindt plaats in de vorm van een vertelling met een bepaalde ordenende structuur die gebaseerd is op feiten. White toont aan dat deze structuur, afhankelijk van het doel van de representatie van een historisch gegeven, verschillende vormen heeft aangenomen: de tragedie, de farce et cetera. Wat dat betreft liggen kunst en geschiedschrijving niet zo ver uit elkaar. Alleen, het ontstaan van de geschiedschrijving als wetenschap aan het eind van de achttiende eeuw ging gepaard met de noodzaak het werk van de historicus in wetenschappelijke opzicht hoger te waarderen dan dat van de kunstenaar. Het argument was dat historische feiten zich niet aan een vrije artistieke manipulatie laten onderwerpen en de vorm van de vertelling door het historische materiaal zelf mede wordt bepaald. Dit leidt bij een deel van de historici nog altijd tot een hardnekkige verdediging van de positivistische methode, die in het denken van de negentiende eeuw geworteld is. Maar, aldus White, dit is vanuit het idee van het constructiekarakter van zowel wetenschappelijke als artistieke uitingen niet meer houdbaar.

Het ontstaan van de geschiedschrijving en zijn geldigheid als voornaamste humanistische wetenschap in de negentiende eeuw gingen gepaard met het idee van crisis van het zogenoemde Europese avondland, de Europese beschaving sinds de Oudheid. Met de uitvinding van de geschiedenis (in de zin van een chronologisch tijdsverloop)

was het idee van eindigheid het Europese denken binnengedrongen. De absoluteheid en oneindigheid van het spirituele principe van de metafysica (het goddelijke, en sinds de Verlichting het rationele), dat het vertrekpunt van de zingeving voor het menselijke bestaan was geweest, was niet meer houdbaar. In de eerste helft van de negentiende eeuw heeft Georg Wilhelm Friedrich Hegel het historische bewustzijn nog in zijn filosofie ingesloten. Hij zag het verloop van de geschiedenis van het Europese avondland als een aankomen van de geest bij zichzelf. Pas aan het einde van zijn weg (met Hegel) begrijpt de geest wat die op zich altijd al was geweest, maar zelf niet wist. Zo lukt het Hegel het avondland als afgerond te beoordelen en zichzelf nog als laatste bewoner in zijn huis binnen te sluiten. Maar voor de filosofen na Hegel (zoals Arthur Schopenhauer) valt de schemering in, want zij zijn weliswaar van eeuwige waarden bevrijd, maar zonder metafysisch dak boven hun hoofd. De schemering van het avondland en van het rationaliteitsconcept werd in de tweede helft van de negentiende eeuw gereflecteerd als een schemering van de goden (*Götterdämmerung*, zoals wij die kennen van Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* en van Friedrich Nietzsche), als een visioen van catastrofes, een verduistering van zin en een verlies aan oriëntatie.

Terwijl de geschiedenis volgens Lehmann in de vorm van een gesloten vertellende structuur voor het postdramatische theater irrelevant is geworden, is het toch zaak om zich af te vragen op welke manier de geschiedenis dan wél in het postdramatische theater terugkomt. In *El Máquina Hamlet* kreeg de destructie van de macht van de geschiedenis, in de zin van totaliteit, vorm als destructie van het theater. Met het tweede voorbeeld wil ik tonen hoe Hollandia de eeuw van de geschiedenis, de schemering van het avondland en het rationaliteitsconcept in de voorstelling *De val van de goden* laat terugkomen.

De val van de goden: Hollandia's antwoord op Visconti's geschiedenis van macht en ondergang

Hollandia duikt met *De val van de goden* – zoals de naam al zegt – midden in het vraagstuk van de geschiedschrijving van de negentiende eeuw, zoals ik dit met Hayden White heb geschetst. Tegelijk opent de groep door middel van de artistieke praktijk het huis van de geschiedenis weer voor het heden. Dit gebeurt door verschillende lagen van tijd en (culturele) plaats synchroon bij elkaar te brengen.

Het referentiepunt is Luchino Visconti's film *La caduta degli dei* (1969). (Zie ook Jakob, 2004, p. 26-30.) Visconti sloot vooral met zijn late werk (waar deze film deel van uitmaakt) aan bij de late negentiende eeuw. Hij voelde zich verbonden met het gedachtegoed uit die periode en was tegelijkertijd 'doordrongen van het gevoel van het einde, het einde van de burgerlijke eeuw' (Thomas Mann). Juist daarom zag hij het als zijn taak om deze tijd op een esthetische manier te reconstrueren. Hij deed dat niet alleen in zijn films, maar ook met opera-ensceneringen van voornamelijk werken van Giuseppe Verdi. Visconti was aristocraat én marxist. Hij kwam uit een oude Italiaanse adellijke familie. Als aristocraat versmaadde hij de burgerlijke, kapitalistische, moderne samenle-

ving en als marxist wilde hij haar ondergang. Als estheet echter was hij verknocht aan de kunst van de late negentiende eeuw, die kon bestaan dankzij het kapitalisme. Dit is duidelijk in de filmtaal van *La caduta degli dei* terug te zien en dat werd hem door critici verweten: als vlucht naar het verleden, als goedkope historische sensatie en operateske pathos.

Verwijzend naar Shakespeares *Macbeth* en naar Wagners *Der Ring des Nibelungen* laat Visconti de rijzende macht van het nationaal-socialisme als groot theater en totalitaire macht zien. Als motto wordt in de film herhaaldelijk Hegel aangehaald: 'De staat kan het onschuldige viooltje verpletteren, als het in de weg zit.' Deze zin wordt telkens uitgesproken door het nationaal-socialistische brein achter de intrige, Major von Aschenbach. Hij zet de familietragedie in gang door de opvolgers van de oude staalmagnaat Johannes von Essenbeck tot moord te verleiden. De beeldcompositie van de film is ornamentaal en de dramaturgie is hermetisch gesloten. De personages bevinden zich in een melodramatisch gedetailleerd en panorama-achtig uitgewerkt totaalbeeld, dat hun ondergang in de strijd om de macht als noodzaak laat blijken. Al deze middelen verwijzen direct naar het melodramatische theater van de negentiende eeuw.

Hollandia breekt deze gesloten vorm open. De in de film als totaalbeeld getoonde geschiedenis wordt op het toneel gefragmenteerd en uit zijn tijdscontinuüm gehaald. Behalve het reeds genoemde werkelijkheidsgehalte van de locatie en de muziek zijn het vooral episerende elementen die deze werking tweebrengen. Deze elementen zijn te beschouwen als commentaar die vanuit de 'nu-situatie' een bijzondere, directe band leggen naar het publiek. Ten eerste zijn er verschillende rolwisselingen. De personages die de strijd om de macht binnen het concern direct aangaan worden door dezelfde acteur vertolkt: de drie generaties van de machthebbers die elkaar (door moord) opvolgen (Joachim von Essenbeck, Friedrich Bruckmann en Martin van Essenbeck) worden gespeeld door Jeroen Willems. De twee familieleden die beiden recht op opvolging hebben en twee tegengestelde posities vertegenwoordigen (de een is vijand, de andere vriend van de nazi's (SA)) worden gespeeld door Fedja van Huêt en de twee vrouwen achter de controversiële mannen Herbert en Friedrich worden gespeeld door Elsie de Brauw. Door deze ingreep zijn zij geen lijnrechte karakters meer, maar daders en slachtoffers verschijnen in een en hetzelfde lichaam. Het tweede epische element is wat ik de inzet van een postdramatisch koor wil noemen. Het dienstpersoneel, in de film stomme helpers, krijgt in de voorstelling een actieve rol. Zij becommentariëren niet alleen de handelingen op toneel, maar spreken ook tussenteksten van Robert Musil, die aan het filmscript zijn toegevoegd. Zij fungeren zodoende als getuigen van de gebeurtenissen, als vertellers en aan het eind als daders, door mee te helpen bij de moord op Sophie en Friedrich.

Met deze twee voorbeelden heb ik willen aantonen dat geschiedenis op het postdramatische toneel wel degelijk plaats kan vinden en geen museaal gegeven is, zoals Leh-

mann beweert. Maar waar in de recente theatergeschiedenis wordt verder ingegaan op het vraagstuk van de relatie tussen de actualiteit van de theatervoorstelling en de geschiedenis?

Is het theater een herinneringsmachine?

Vooraf in de Noord-Amerikaanse theaterwetenschap en performance studies zijn de laatste jaren diverse boeken over dit thema verschenen. Gemeenschappelijke teneur in deze boeken is de benadering van het verleden door naar de 'stemmen van de doden' te luisteren, zoals sommige van de titels al laten blijken.⁹ Als voorbeeld zal ik het boek *The haunted stage. The Theatre as Memory-Machine* van Marvin Carlson kort uitlichten. De eerste zin van de inleiding maakt direct het idee achter dit boek duidelijk:

A popular saying among students of Ibsen is that all of his plays could be called Ghosts, and, indeed, the images of the dead continuing to work their power on the living, of the past reappearing unexpectedly and uncannily in the midst of the present, are concerns that clearly struck deeply into the poetic imagination of the most influential dramatists of the modern European theatre. (Carlson, 2003, p. 1.)

Van hieruit stelt Carlson dat theater een ononderbroken recyclingproces is. Het verwerkt steeds opnieuw oude elementen, niet alleen ten opzichte van bijvoorbeeld de heropvoering van bekende dramatische teksten, verhalen of mythen, maar ook ten opzichte van het lichaam (wat betreft acteerstijlen, een gecodificeerde habitus van personages et cetera) en andere elementen. Een essentieel onderdeel van deze functie van het theater als 'herinneringsmachine' is uiteraard de receptie door de toeschouwers. Zij 'lezen' of herkennen de intertekstuele verwijzingen die door het gebruik van gemodificeerde oude elementen in een voorstelling opnieuw geactiveerd worden. Het beeld dat Carlson hiervoor gebruikt is – wederom – geleend van Shakespeares *Hamlet*. Het is de vraag van Marcellus: 'What, has this thing appeared again tonight?' Deze vraag heeft betrekking op de terugkeer van de geest van Hamlets vader en staat volgens Carlson voor de operaties van het theater zelf. Want het gaat om die 'things', om die dingen, die als theatrale middelen in elke voorstelling weer opnieuw worden ingezet. Het theater is dus letterlijk de 'geest' die telkens weer opnieuw voor de ogen van de levenden het verleden bezweert. (Zie ook: Rokem, 2000.)

Deze theoretische aanzet gaat terug naar het romantische idee van geschiedschrijving. Het doel ervan was het verleden te doen herleven, en tot de levende mensen te laten spreken. Maar het biedt geen aanknopingspunten om juist de tegenstrijdigheden tussen, of meer nog de destructie van geschiedenis en theater te verklaren, waardoor de reflectie op de wijze van vertellen en uitbeelden van het verleden in de actualiteit van de voorstelling juist het vertrekpunt voor de esthetiek van het postdramatische theater vormt.

De vraag is: hoe komt het dat binnen de hedendaagse aanzetten tot theaterhistorio-

grafie een systematische aanpak ontbreekt, die het mogelijk maakt de principiële transformatieve performativiteit van het theater niet als gebrek te ervaren?¹⁰ Juist op dit cruciale punt moet over de drempel van de wetenschappelijkheid gestapt worden. Niet door hardnekkige ‘reconstructie’ van feiten, maar door de theatrale gebeurtenis met haar discontinuïteit voor de historische analyse sterk te maken.

De noodzaak van theaterarcheologie

Om deze lacune aan te vullen wil ik tot slot Michel Foucault en zijn concept van de ‘archeologie’ beschouwen. Het denk- en begrippenkader dat ‘de archeologie’ ter beschikking stelt, kan de artistieke praktijk van het theater verder openen voor de benadering van geschiedenis door theater en theaterwetenschap. Heiner Müller sprak over theater als ‘proefboringen’, Hollandia heeft het over het ‘diep doordringen’ in de werkelijkheid. Wat zij naar boven, naar het heden trachten te halen is geen geschiedenis als sluitend verhaal, maar brokken, overblijfselen uit het verleden. Wanneer Foucault geschiedschrijving als archeologie begrijpt, dan bedoelt hij onderzoek naar het verleden dat niet vanuit een globale zin van geschiedenis vertrekt, maar vanuit gebeurtenissen, geen samenhang zoekt, maar de verschillen, niet het vervolg, maar de onderbreking, niet het verhaal van de macht, maar de verborgen mechanismen van macht. Deze macht gaat volgens Foucault altijd gepaard met kennis. Het gaat hem daarbij niet om de objecten van kennis, maar om voorwaarden ervan. Het is het kentheoretische veld, zo stelt Foucault, dat wij als schouwplaats moeten zien. Juist hier manifesteert zich geschiedenis niet in haar perfectie, maar als voorwaarde die kennis mogelijk maakt (Foucault, 1976, p. 24). Zo gezien kunnen wij de schouwplaats van het toneel telkens weer onderzoeken als kentheoretisch veld dat ons uitsluitsel over de geschiedenis biedt. Op deze manier komen kunst en geschiedenis, theater en theaterwetenschap, heden en verleden dicht bij elkaar. In die zin is het woord nog eens aan Tom Blokdijk van Hollandia: ‘Hoe complexer het kunstwerk is, des te hoger de scholing die het vereist’ (Blokdijk, 2006, p. 82). Wie deze scholing kan verzorgen is de theaterwetenschap. Voorwaarde is een begrip van geschiedenis dat niet alleen de geschiedenis van het theater, maar ook het ‘theater der geschiedenis’ in acht neemt.

Kati Röttger is professor theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij heeft in Berlijn theaterwetenschap, Duitse letterkunde en wijsbegeerte gestudeerd en is daar gepromoveerd. Zij heeft postdoc-onderzoek verricht aan de Ludwig-Maximilians-Universiteit München en heeft aan de Johannes Gutenberg Universität Mainz haar Habilitation afgesloten. De actuele focus van onderzoek is politiek van het beeld in het theater, en geschiedenis en theorie van de intermedialiteit van het theater.

e-mail: k.e.rottger@uva.nl

NOTEN

- 1 G.E. Lessing heeft in zijn *Laokoon* (1767) reeds op het 'transitorische' van de door het tijdsverloop bepaalde theaterkunst gewezen (Lessing, 1987, p. 23).
- 2 Zie ook het citaat aan het begin van dit artikel.
- 3 Wreedheid is hier niet bedoeld als wreedheid in letterlijke zin, maar in de zin van Artaud, als onderwerping aan een noodzaak, als onverbiddelijkheid.
- 4 Zie nogmaals Derrida: 'The presence offers itself as such, appears, presents itself, opens the stage of time or the time of the stage only by harboring its own intestine difference, and only in the interior fold of its original repetition, in dialectics' (Derrida, 1986, p. 348).
- 5 Dit is uiteraard niet mogelijk zonder de rol te beschouwen van het publiek en de specifieke culturele ervaringen en herinneringen die het publiek naar een voorstelling meeneemt. Maar uiteraard zijn de notie van de geschiedenis en de notie van de (collectieve) herinnering niet identiek. Zie ook de discussie bij Assmann (1999). Zie voor theater Taylor (2003). Alleen rust haar onderscheiding tussen archief en repertoire vooral op het idee van een tekstarchief. Zie verder Agamben (2003), waar hij het archief als het geheel van een 'discoursgebeuren' definieert, dat tussen de mogelijkheid van het zeggbare en het reeds gezegde in ligt. Tenslotte voor theater als archief van beelden: Jakob und Röttger, 2003, p. 234-257.
- 6 Dat beide producties in de jaren negentig van de vorige eeuw zijn gemaakt is in verband met dit thema zeker geen toeval. Die jaren gelden als de jaren van het 'ontwaken van de geschiedenis en de terugkeer van de herinneringen' (Assmann, 1999, p. 63) in verband met de epochale veranderingen ten opzichte van politieke en culturele grenzen in de wereldgemeenschap, onder andere door de val van de muur. Zie ook Hobsbawm: 'Zweifellos ist in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren eine Ära der Weltgeschichte zu Ende gegangen und hat eine neue begonnen' (Hobsbawm, 1998, p. 20).
- 7 Samen met onder andere *De Perzen* (1994), *De val van Mussolini* (1995) en *Twee stemmen* (1997).
- 8 'Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe in Paar...' (Müller, 1990, p. 41).
- 9 Hier is een directe link naar Stephen Greenblatts *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England* (1990) te bespeuren. Dit boek zette de toon voor de stroming van het zogenaamde New Historicism, dat juist vanuit de dialoog tussen levenden en doden vertrok.
- 10 Er is een uitzondering: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft* van Hans-Christian von Herrmann (2005). Von Herrmann vertrekt echter ook niet vanuit de actualiteit van de voorstelling, maar eerder vanuit het historische zelfbesef van de theaterwetenschap.

LITERATUUR

- Agamben, G., *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt am Main, 2003.
- Artaud, A., *Le théâtre de la cruauté*. Paris, 1948.
- Artaud, A., *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main, 1969.
- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999.
- Blokdijk, T., 'Iets meer werkelijkheid graag. Het theater van Hollandia'. In: C. Kattenbelt, P. de Kort e.a. (red.), *Theater & Openbaarheid*. Amsterdam, 2006.
- Carlson, M., *The Haunted Stage. The Theatre as memory-Machine*. Ann Arbor, 2003.
- Derrida, J., 'The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation'. In: J. Derrida, *Writing and Difference*. London, 1986.
- Foucault, M., *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main, 1976.
- Greenblatt, S., *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Oxford, 1990.
- Herrmann, H-Ch. von, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München, 2005.
- Hobsbawm, E., *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München, 1998.
- Jackob, A., 'Mechanismen des Untergangs. Götterdämmerung auf der Bühne'. In: *Ikonen. Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart*. 2. jrg, nr.4, Frühjahr 2004.
- Jackob, A. und K. Röttger, 'Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater'. In: Ch. Ernst, P. Gropp und K. Anton Sprengard (ed.), *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie*. Bielefeld, 2003.
- Lehmann, H-T., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.
- Lessing, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart, 1987.
- Müller, H., *Die Hamletmaschine*. In: H. Müller, Heiner Müller Material. Leipzig 1990.
- Programmaboekje van *De val van de goden*. Theatergroep Hollandia, 1991.
- Rokem, F., *Performing History*. Iowa, 2000.
- Röttger, K. und M. Roeder-Zerndt (ed.), *Theater im Schutt der Systeme*. Frankfurt am Main, 1998.
- Taylor, D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London, 2003.
- White, H., *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main, 1991.

Statement Anne Teresa De Keersmaeker

Het verwerken van het verleden in een creatie kan verschillende vormen aannemen. Je herneemt concreet vormmateriaal en van daaruit vertrek je opnieuw. Je herwerkt het materiaal en komt zo tot nieuwe definities, die wel sterk verankerd blijven in een vorig iets. Een vorige ervaring wordt volledig getransformeerd om iets nieuws te creëren. Om die transformaties mogelijk te maken, wend ik eindeloos veel methodes aan: architecturale vormen, literaire gegevens et cetera, maar mijn anker in het transformeren is niet zelden de muziek.

Bij het hernemen van dans ben je trouwens afhankelijker van de herinnering dan in om het even welke andere kunstvorm. Bij dans is die herinnering een apart gegeven, doordat er geen geschreven taal bestaat waarin de bewegingen gevat kan worden. Ondanks alle technologische hulpmiddelen wordt dans nog steeds hoofdzakelijk doorgegeven van lichaam tot lichaam. Hierdoor heeft een dansrepertoire in vergelijking met andere kunstpraktijken een hogere graad van vergankelijkheid. Omdat het geen mentaal maar een lichamelijk verleden is.

De schriften waarin ik vroeger nieuwe bewegingen noteerde, waren niet meer dan geheugensteunen en een manier om ruimtelijke trajecten te noteren. Het was geen schriftuur of taal waarin ik mijn dansvocabularium wilde vastleggen. Het lezen van de notities door buitenstaanders is dan ook een cryptische onderneming. Die aantekeningen verwijzen naar een bepaalde periode uit mijn leven. Ik heb het schrijven nu veel minder nodig. Door de ervaring en het ouder worden zit het allemaal meer in mijn hoofd. Ik heb de behoefte niet meer om het allemaal uit te pennen.

De hernemingen van voorstellingen die jaren geleden gecreëerd zijn, zijn hetzelfde als de oorspronkelijke werken en toch ook weer anders. Je komt jezelf daar nadrukkelijk tegen, in het overbrengen van het vroeger naar het hier en nu, zeker als ik zelf dans. Wanneer ik het materiaal naar andere dansers overbreng, dan moeten zij het materiaal incorporeren en zich het verleden eigen en tot heden maken. Er gaat misschien ook een zekere angst mee gepaard. Een angst omtrent de actuele relevantie van wat je terugneemt. Tegelijkertijd is juist dat ook het onderzoek dat we voeren: door bepaalde voorstellingen op ons repertoire te plaatsen. Blijft die schriftuur overeind ondanks de tijd? Het is een dialectisch onderzoek naar de huidige relevantie van bewegingen die in het verleden gecreëerd werden. Het is een onderzoek naar de manier waarop de toekomst verankerd is in het verleden én naar de soevereiniteit van de taal binnen de vergankelijke kunstvorm die dans is.

Het hernomen materiaal wordt opnieuw gecreëerd en ontstaat dus in een andere tijd en ruimte. Tijd en ruimte kunnen me op zeer diverse manier inspireren. Hetzelfde geldt voor mensen. Personen met heel verschillende achtergrond – muzikanten, andere choreografen, cineasten – kunnen me stimuleren. Het zijn mensen in wier werk

ik een connectie vind met reflecties over ons bestaan die ik ook bij mezelf herken. 'Creating is a way to connect to the world.'

Ik heb me nooit willen afzetten tegen het bestaande. Integendeel. De klassieke dans bijvoorbeeld heb ik altijd bewonderd, ook al is het onmogelijk om die taal als de mijne te beschouwen. Toen ik tijdens mijn opleiding bij Maurice Béjart de sterren van het Ballet du XXIème Siècle aan het werk zag, had ik daar alleen maar bewondering voor. En hoe graag ik ook op die manier had willen dansen, dat is niet mijn taal. Op een dergelijke manier bewegen, kon en kan ik niet. Ik heb de klassieke dans nooit als iets belommerends of hinderlijks beschouwd. Integendeel. Ik kon alleen maar leren van die taal. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) is ook absoluut niet gecreëerd vanuit een afzet- of negatiebeweging. Creëren is een noodzaak. Het is verwondering die het creëren stuurt. 'And let's be happy about so much beauty.'

Anne Teresa De Keersmaecker is choreografe. Zij is oprichter en artistiek leider van het in 1983 opgerichte gezelschap Rosas in Brussel. In 1995 richtte Rosas en het Brussels theater La Monnaie P.A.R.T.S. (Performing Arts Research & Training Studios) op, een internationale school voor hedendaagse dans waar studenten uit 25 verschillende landen worden getraind. Ze werkte nationaal en internationaal, en ontving talloze prijzen.

website: www.rosas.be

Theater als efemere geheugenkunst en geheugenkunst van het efemere

Frederik Le Roy

The past always needs blood donors. The theater is a means of transfusion.
(Blau, 1982, p. 9.)

Het geheugen is in. De laatste decennia kenmerkten zich door een opvallende fascinatie voor het (culturele) geheugen en daarmee verwante noties, zoals het trauma en de herinnering. Sinds het einde van de jaren zeventig blijkt uit uiteenlopende fenomenen dat de postmoderne cultuur zich open lijkt te stellen voor de nagalm van de geschiedenis in het heden. Enkele van de meest tot de verbeelding sprekende voorbeelden, die niet alleen in het intellectuele discours, maar ook in de populaire cultuur gesitueerd moeten worden, zijn: de *Historikerstreit* in West-Duitsland midden jaren tachtig; de controverse omtrent het ‘repressed memory syndrome’ die menig talkshow op het einde van de jaren tachtig en het begin jaren negentig in zijn greep hield en de uitgelezen premisse was voor tal van films; de exponentiële toename van holocaustmusea en -memorialen, die het verdwijnen van het levende geheugen van de shoah willen compenseren en het publieke debat danig beroeren; geschiedenisshows, erfgoedweekends, verkiezingen van de grootste Belg, Nederlander of Portugees; recente internationale debatten over de ‘ethiek van de herinnering’, reparatiebetalingen, ‘waarheidscommissies’ en oorlogstribunalen in Zuid-Afrika, de Balkan en verschillende Zuid-Amerikaanse landen. In de kunsten, waaronder de podiumkunsten, manifesteert deze ‘memory wave’ zich niet alleen in het teruggrijpen naar (vaak traumatische) herinneringen, maar ook in esthetische procédés zoals re-enactement, appropriation of pastiche (zie ook Margalit, 2002; Todorov, 1997 en 2004).

De verhoogde aandacht voor het verleden, het geheugen en de herinnering vertaalt zich niet alleen in een algemene ‘herinneringscultuur’ (Huyssen, 2003, p. 26), ook het academische discours wordt overspoeld door een nieuwe terminologie. Filosofen en historici, maar ook theoretici uit de meest uiteenlopende menswetenschappelijke disciplines vatten het geheugen op als de katalysator van een nieuwe omgang met het verleden. Hierbij staat niet zozeer het verleden ‘wie es eigentlich gewesen ist’ voorop, maar de ‘tegenwoordigheid van het verleden in het heden’ of het ‘tegenwoordige verleden’. Net als de ‘postmoderne geschiedschrijving’¹, die zich op de ‘doorwerking’ of de

sporen van het verleden in het heden richt, staat de huidige aandacht voor ‘cultural memory’ in het teken van de voortdurende bemiddeling met het verleden in het heden.

Na de ‘linguistic turn’, die zich zowel in de Anglo-Amerikaanse (met de analytische taal filosofie) als in de continentale filosofie voltrok (met het zogenaamde poststructuralisme), spreekt de geschiedtheoreticus Erwin Klein daarom over een ‘memorial turn’ in de menswetenschappen (Klein, 2000, p. 81, geciteerd in: Grever, 2004, p. 207; zie ook Radstone, 2000, p. 1-22). Ook in de theaterwetenschappen en de performance studies is het culturele geheugen een sleutelbegrip geworden. Dit is enigszins verassend, immers, in de studie van theater en performance worden steevast termen gehanteerd die het belang van de onmiddellijke ervaring, de soevereine tegenwoordigheid en het onherroepelijke verdwijnen van elk performatief gebeuren benadrukken. In deze bijdrage wil ik deze tendens om het geheugen als methodologisch concept te hanteren, alsook om ‘de tijd vandaag’ te begrijpen, nader bekijken. Daarbij wil ik specifiek ingaan op enerzijds de convergenties tussen de theorievorming omtrent het culturele geheugen en anderzijds de theaterwetenschappen en performance studies. Ik wil argumenteren dat, wanneer het theater beschouwd wordt als een dispositief voor het culturele geheugen, die notie opnieuw overdacht moet worden, wil ze resoneren in de huidige ‘postmoderne herinneringscultuur’. De theaterpraktijk kan een plek worden waar met nieuwe vormen van temporaliteit en geheugen geëxperimenteerd wordt, zodat alternatieve vormen van herinnering en geschiedschrijving mogelijk kunnen worden, die zich op de grenzen van het culturele geheugen bevinden.

Het culturele geheugen

Wie het brede panorama aan geheugenvertogen vandaag in ogenschouw neemt, raakt het overzicht snel kwijt.² Toch is er een belangrijke constante te ontdekken in de geheugenliteratuur, namelijk dat niet alleen individuen een geheugen hebben, maar ook culturen en zelfs cultuurvoorwerpen. De Duitse egyptoloog Jan Assmann, een van de belangrijkste voortrekkers van de huidige memory studies, werkte dit in het korte, maar synthetische artikel *Collective Memory and Cultural Identity* uit (Assmann, 1995). Zijn theorie is representatief voor heel wat literatuur met het culturele geheugen als onderwerp, en is daarom uiterst instructief om aan te duiden hoe de theaterwetenschap en de performance studies door het begrippenapparaat van het culturele geheugen bevrucht raken.

Assmann bouwt verder op de inzichten van twee zeer verschillende theoretici: Maurice Halbwachs en Aby Warburg. De socioloog Halbwachs stelde in de jaren twintig van de vorige eeuw als eerste de sociale inbedding van het geheugen voorop en keerde zich daarmee tegen de wijdverbreide overtuiging dat aan het geheugen slechts hoogstpersoonlijke ervaringen ten grondslag liggen. In *Les cadres sociaux de la mémoire* analyseert hij een aantal dagelijkse ervaringen (die ook nu nog herkenbaar zijn) om dit te staven. Zo beschrijft hij hoe bepaalde herinneringen slechts uit de vergetelheid raken wanneer mensen zich opnieuw in gezelschap bevinden van degenen die deelgenoot waren van

het herinnerde gebeuren. Om te herinneren hebben mensen anderen nodig, want zonder groepsbinding kunnen herinneringen niet levendig blijven. Of zoals Halbwachs het samenvat: 'Het geheugen is (...) altijd collectief' (Halbwachs, 1991, p. 7). Assmann wil met het 'culturele geheugen' Halbwachs' 'collectieve geheugen' uitbereiden. Halbachs betoogde dat er voorbij de sociale netwerken en intermenselijke communicatie geen sprake meer kan zijn van geheugen, alleen van 'geschiedenis', terwijl Assmann stelt dat het geheugen hier wel degelijk van belang blijft. Hij noemt dit herinneren dan ook het culturele geheugen: doorheen 'geobjectiveerde cultuur' (teksten, beelden, rites, gebouwen, monumenten, steden of landschappen) opent de tijdshorizon van het culturele herinneren zich ver voorbij de enkele generaties die in direct contact met elkaar stonden. Dat collectieve ervaringen zich kunnen kristalliseren in kunstwerken, artefacten of gebruiken en lange tijd later, soms na vele eeuwen, nog steeds doorwerken, is een erfenis van Aby Warburg.

Alvorens verder te gaan met de uitwerking van Jan Assmanns theorie van het culturele geheugen wil ik eerst een omweg maken, om via de metaforen van het geheugen tot de inzet te komen van het theater als cultureel geheugen.

Geheugentheaters

Jorge Luis Borges stelde eens: 'Misschien is de algemene geschiedenis de geschiedenis van enkele metaforen' (Borges, 2003 [1951], p. 136). Een metafoor die zonder twijfel aanspraak kan maken op het statuut van een transhistorisch verbeeldingsmechanisme is het theater. Ook in de geschiedenis van het geheugen speelt de theatrale metafoor een belangrijke rol. Er bestaat een wisselwerking tussen de historische 'metaforologie van het geheugen'³ en het ontstaan van nieuwe technologieën en media. In deze geschiedenis van metaforen, die meestal ofwel ruimtelijk zijn (wastablet, duiventil, paleis, opslagplaats, camera obscura, bos, labyrint) ofwel gerelateerd kunnen worden aan vormen van 'inscriptie' (het schrift, boeken, literatuur, fotografie) doet tijdens de renaissance, wanneer de theaterarchitectuur tot volle bloei komt, ook het medium theater zijn intrede. Meer bepaald bezien Guilio Camillo en Robert Fludd met hun befaamde 'geheugentheaters' het geheugen als theater. Beide auteurs grepen terug op de antieke, retorische traditie van de *ars memoriae* of geheugenkunst, die redenaars in staat moest stellen lange redevoeringen te memoriseren door beelden in een welbepaalde volgorde in een ordelijke (imaginaire) ruimte te plaatsen. De theaterarchitectuur, met zijn indeling in loges, balkons en tribunes, diende zich aan als de uitgelezen mal voor een topica van de herinnering die niet langer alleen diende als mnemotechnisch middel ten behoeve van de redenaar, maar ingezet werd om de uiteenlopende kennis over het universum te klasseren. Deze geheugentheaters waren kennissystemen waar de werkelijkheid in een aanschouwelijke orde werd gerepresenteerd door beelden en symbolen die afkomstig waren uit bijvoorbeeld de kabbalistiek of het hermetische denken.

Het is niet mijn bedoeling dieper in te gaan op de rol van het theater als metafoor voor het geheugen in de historische context van een antieke traditie die doorwerkt in de

renaissance (zie daarvoor Yates, 1966). Veeleer wil ik deze geheugentheaters aangrijpen om een omgekeerde beweging te maken. Daarbij wordt niet het semantische veld van het theater overgebracht op het geheugen, maar wordt het theater als een *medium voor het culturele geheugen* gedacht. De anekdotiek van de geheugentheaters van Camillo en Fludd kunnen helpen om de inzet van deze functionaliteit van het theater beter te doorgronden. Data zijn hierverhelderend: in 1532 levert Camillo als aanzet tot zijn project een uitgebreide beschrijving van zijn geheugentheater af in een brief aan zijn vriend Erasmus; 1532 is ook het jaar waarin het eerste renaissancetheater wordt gebouwd in Ferrara, dat nog hetzelfde jaar door brand verwoest zou worden. Fludd had een eeuw later zijn versie van het geheugentheater gemodelleerd, dat volgens Frances Yates geïnspireerd zou zijn op het Londense Globe Theatre waar onder meer Shakespeare werkzaam was. In 1613, drie jaar voor de publicatie van Fludds hoofdwerk over het geheugen als theater, werd het Globe Theatre eveneens door een brand verwoest (Yates, 1966, p. 342; zie ook Draaisma, 1995, p. 53-54). Fascinerend aan deze data is dat beider bekommernis om het geheugen als theater te denken gepaard ging met de verwoesting van hun voornaamste inspiratiebronnen – verdwenen en ‘vergeten’ theater, dat tegelijk verder leeft in conceptuele arbeid.

Deze verwoestingen leiden nog een stap vroeger in de geschiedenis van het geheugen, naar de funderingsmythe van de *ars memoriae*, zoals die 500 voor Christus beschreven werd in Cicero's *De Oratore*.⁴ Dichter en retoricus Simonides is uitgenodigd aan de feestdis ter gelegenheid van de toernooioverwinning van de bokser Skopas. In zijn lofzang bij aanvang van de maaltijd bezingt Simonides niet alleen de gastheer, maar ook, naar aloude gewoonte, Castor en Pollux. Dit wekt echter afgunst bij Skopas, die zich wat roem betreft op eenzame hoogte hoopt en geen halfgoden naast zich duldt in een lofzang ter zijner glorie. Wanneer Simonides tijdens het feestmaal naar buiten wordt geroepen door wat wel eens Castor en Pollux zelf zouden kunnen zijn geweest, stort Skopas' huis in. Waarschijnlijk gebeurt dit door toedoen van de toornige goden die de grootheidswaanzin van de bokser niet op prijs stelden. Onder het puin liggen de lichamen van gastheer en gasten, onherkenbaar verminkt. Het is Simonides die hen weet te identificeren door hun gezichten voor de geest terug te halen en te koppelen aan de plaats die ze hadden ingenomen aan de feestdis. Hij past hier, voor het eerst (zo wil althans de mythe) de technische basisregel van de *ars memoriae* toe: mentale beelden (*phantasmata* of *imagines*) situeren in plaatsen (*topoi* of *loci*). Om het herinnerde opnieuw in de vooropgestelde orde op te roepen moet de ruimte voor de geest worden gehaald, om bewegend door deze mentale ruimte de beelden opnieuw op te roepen die er in werden geplaatst. Naar eigen zeggen ontdekt Simonides, zo vertelt Cicero, het volgende: ‘Order is what most brings light to our memory’ (Cicero, 2001, § 353, p. 219).⁵

De catastrofale geschiedenis kent een goed einde: het verhaal van Simonides demonstreert het vermogen van het menselijke geheugen om dood en wanorde te overstijgen (Assmann, 1999, p. 36). De dreigende chaos wordt door de herinnering immers terug geordend. De herinnering roept op wat verloren is gegaan, herstelt het vernietigde. Zij geeft betekenis aan wat betekenisloos geworden is – net zoals de geheugentheater

ters van Fludd en Camillo deden met enkele bestaande theatergebouwen die door brand verwoest waren. In de mythe van Simonides herstelt het herinneren letterlijk de verscheurde en onherkenbaar geworden lichamen – herinneren is er ‘re-memering’.⁶ Het gruwelijke beeld van de stukgeslagen lichamen plaatst ons echter tegelijk ook oog in oog met een moeilijk weg te denken realiteit: de herinnering herinnert ons aan de mogelijkheid en de realiteit van het verlies van het verleden, met andere woorden, aan het vergeten. Zoals Harald Weinrich het samentvat: ‘[a]t the beginning of Simonides’ mnemonic effort stands, in fact, a menacing catastrophe of forgetting: the sudden death that makes remembering a problem’ (Weinrich, 2004, p. 10). Vandaar tekent zich volgens Gerald Siegmund met de mythe van Simonides het spanningsveld af waar het geheugen en de herinnering zich steevast situeert: ‘[d]ood, chaos en vernietiging enerzijds, herinnering, zin en orde anderzijds’ (Siegmund, 1994, p. 215). Aangezien de tijd onstuitbaar verder raast en de dood onvermijdelijk zijn ingang zal vinden in het leven, is de strijd tegen de vernietigende kracht van het vergeten niet alleen de inzet van het klassieke geheugen, maar van elk herinneren.

Theater en performance als media van het culturele geheugen

Om het geheugen als tegenkracht van het vergeten te vertalen naar het culturele domein moet het in de eerste plaats worden verbonden met identiteit, continuïteit en traditie. Het staat voor behoud en herstel van een fragiele identiteit (van het individu, van het collectief, van het individu in het collectief) die in een stevig netwerk van herinneringen gewikkeld is, om door de gure en corrosieve wind van de tijd geloodst te worden.

Het valt op dat Assmanns theorie van het culturele geheugen ontdaan is van het dramatische vocabularium dat hiervoor in verband werd gebracht met het geheugen. In de theoretische beschrijving van Assmann is het vergeten dan ook een belangrijke blinde vlek. Omdat de continuïteit van de identiteit van een gemeenschap vooropstaat, blijft de tegengestelde beweging onzichtbaar. Zelfs de constitutieve kracht van het vergeten voor het geheugen komt niet aan bod – door bepaalde elementen te vergeten kunnen mensen überhaupt herinneren. Het culturele geheugen zoals dat door Assmann wordt behandeld staat dan ook eerst en vooral in het teken van (her)bevestiging van de identiteit van een welbepaalde, afgelijnde gemeenschap, waarvan het enkel een positief beeld vormt. De gedragingen en ervaringen van de individuen binnen een gemeenschap worden door het culturele geheugen gestuurd en ingebed in een historische continuïteit, en wel in die mate dat het culturele herinneren de culturele identiteit zelf gaat uitmaken. Het culturele herinneren steunt dan ook op een aantal vaste referentiepunten, die Assmann ‘geheugenfiguren’ noemt. De duidelijkste voorbeelden hiervan zijn feestdagen en rituelen, waarmee significante gebeurtenissen uit het verleden (die al dan niet werkelijk hebben plaatsgevonden) worden herdacht. Volgens Assmann bestaat het culturele geheugen uit twee modi: ten eerste als potentialiteit, wat hij het ‘archief’ noemt (met de daarin opgeslagen teksten, beelden, gedragsregels, et cetera); ten tweede als actualiteit, waarbij de objectieve cultuur herhaald en herbetekend wordt

binnen een actueel perspectief. Assmann noemt theater of performance niet expliciet. Uit de belangrijke rol die hij toedicht aan rituelen, feestdagen of gebruiken blijkt echter dat het culturele geheugen niet enkel gedragen wordt door de materiële (monumenten, standbeelden, artefacten) of schriftelijke media, zodat ook vormen van theatraliteit ingesloten kunnen worden. Daarenboven is er plaats voor wat Paul Connerton 'bodily' of 'encorporated practices' noemt (Connerton, 1989). Ook gewoontes en gebruiken, cultureel bepaalde gesticulaties, spreekstijlen en bewegingsritmes, de 'opsis' van rituele, theatrale of performatieve gebeurtenissen, voor zover deze voor een lange tijd gebruikelijk zijn – kortom, de culturele performances die geen materiële of geschreven sporen nalaten in de geschiedenis – maken deel uit van het culturele geheugen.

Op minstens twee manieren ontstaan zinvolle convergenties met de studie van theater en performance. Allereerst kan het theater eveneens een culturele geheugenfunctie vervullen. In zijn boek *The Haunted Stage* vat Marvin Carlson dit treffend samen: '[theater] is the repository of cultural memory, but, like the memory of each individual, it is also subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances and contexts' (Carlson, 2003, p. 165). Gerald Siegmund ziet de geïnstitutionaliseerde werking van het theater vooral weggelegd voor het 'teksttheater': 'of ze nu oud zijn of nieuw, theaterteksten actualiseren een bepaald zelfbeeld van een groep (...) die zichzelf in het aanschijn van het heden opnieuw overdenkt en zich daarbij vragen stelt' (Siegmund, 1994, p. 215; zie ook: Siegmund, 1996, p. 69-75). In de Griekse tragedie bijvoorbeeld worden de constituenten van de politieke en maatschappelijke identiteit binnen de grenzen van een esthetische vorm (de tragedie) ter discussie gesteld om deze opnieuw te actualiseren. Ook wordt terugverwezen naar de geheugenfiguren die de mythische origine van de cultuur uitmaken, net zoals ook rites en feesten de funderingsmythes terug in herinnering brachten. Het burgerlijke, naturalistische toneel bevestigt dan weer het zelfbeeld (en daarmee ook het beeld van de maatschappij) van een bepaalde sociale klasse. Echter, het archief van het culturele theatergeheugen beperkt zich niet alleen tot de canon van theaterteksten. Carlson onderzoekt in *The Haunted Stage* hoe het theater als een ware geheugenmachine functioneert, waarin niet alleen teksten of verhalen, maar ook acteurs, bestaande decorstukken of actuele gebeurtenissen gerecycleerd worden (Carlson, 2003, p. 3). Omdat deze recyclage zo kenmerkend is voor het theater door de tijd en in verschillende culturen, wordt in de theaterpraktijk, meer dan in welke andere cultuuruiting, (het functioneren van) het culturele geheugen blootgelegd.

Een tweede belangrijke convergentie situeert zich tussen het culturele geheugen en 'performance' binnen de performance studies. Assmanns impliciete pleidooi om de overdracht van het verleden in het heden niet exclusief te onderzoeken vanuit geschreven vormen van kennis, vormt een van de uitgangspunten van de hedendaagse performance studies. Diana Taylor stelt in *The Archive and the Repertoire* (2003) dat performance studies door de nadruk te verleggen van geschreven cultuur naar belichaamde cultuur, een accentverschuiving dus van het discursieve naar het performatieve, de studie van

het verleden in belangrijke mate wordt verruimd. 'Part of what performance and performance studies allow us to do, (...) is take seriously the repertoire of embodied practices as an important system of knowing and transmitting knowledge. The repertoire (...) expands the traditional archive used by academic departments in the humanities' (Taylor, 2003, p. 16). Hoewel het begrip 'performance' (met zijn wortels in de speech act-theorie, de antropologie, theaterstudies en recenter ook de gender en queer studies) net als het geheugen nogal onduidelijk geworden is, blijft herhaling en citeerbaarheid een constante.⁷ Richard Schechners beroemde behandeling van performance als 'restored behavior' schrijft zich haast automatisch in de dynamiek van het culturele geheugen in. Performance is in zijn woorden 'never for the first time', het is 'twice behaved behavior' (Schechner, 1985, p. 36). Performatieve handelingen herhalen voorgaande handelingen en op die manier ook de normatieve, ideologische of culturele codes die deze handelingen reguleren, reproduceren of contesteren. Dit betekent ook dat actuele performances altijd doortrokken zijn van vroegere performances. Omdat performances, zowel in de esthetische als in de sociale zin, dergelijke culturele geheugenpraktijken zijn moeten zij volgens Joseph Roach steeds genealogisch worden onderzocht: '[p]erformance genealogies draw on the idea of "expressive movements" as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or words (or in the silences between them), and imaginary movements dreamed in minds not prior to language but constitutive of it.' (Roach, 1996, p. 26).

Het culturele geheugen herdenken

Bij het theoretische model van het culturele geheugen zoals door Assmann geformuleerd moeten enkele cruciale kanttekeningen worden gezet. Allereerst hanteert Assmann een essentialistisch begrip van cultuur, waarbij uit het oog verloren wordt wat in het culturele geheugen vergeten wordt. Assmann duidt aan dat het culturele geheugen het 'normative self-image' van een cultuur scheidt, die een waardeschaal en hiërarchische ordening invoert voor alle (nieuw)verworven kennis. Hij onderkent tevens dat het culturele geheugen naast een insluitende ook een uitsluitende werking heeft, maar problematiseert deze niet. Uiteindelijk blijft de theorie van het culturele geheugen daar al te zeer schatplichtig aan een traditioneel historicistische geschiedenisbenadering. Niet omdat het culturele geheugen het verleden 'wie es eigentlich gewesen ist' tracht vast te houden – het geheugen veronderstelt immers een proces van voortdurende actualisering in het heden en dus ook de voortdurende transformatie van het beeld van het verleden –, maar omdat de cultuur steevast in termen van identiteit en continuïteit wordt geformuleerd, zonder aandacht te besteden aan het mogelijk heterogene in deze evolutie. Dit laat de vraag over hoe het 'culturele vergeten' functioneert onbeantwoord. Wat niet binnen het normatieve zelfbeeld van een bepaalde cultuur past, en de mechanismen van verdringen en verdrukking, blijven daardoor buiten beschouwing. Verdwijnen deze uitsluitingen onvermijdelijk in de raderen van het actualiseringsproces van

het culturele geheugen, ontraceerbaar in de geschiedenis? Of blijven zij werkzaam om het culturele herinneren te bespoken? Wordt het geweld van de uitsluiting vergeten of blijft het bewaard tussen de regels van de geheugenfiguren in? Geldt Walter Benjamins adagium dat aan elke cultuur onvermijdelijk geweld ten grondslag ligt ook voor het culturele geheugen, namelijk dat er nooit een document van de cultuur is dat niet tevens een document van barbaarsheid is?⁸ Op dit punt lijken performance studies het hedendaagse culturele geheugendiscours iets te kunnen bijbrengen. Bijvoorbeeld door het begrip ‘performativiteit’ in de discussie te brengen en te onderzoeken hoe het culturele geheugen een (onzichtbaar geworden) proces van normalisering van het individu kan zijn, dat pas door subversieve of norm perverterende citaten ontsluit kan worden.

Daarenboven blijkt het culturele geheugen een universeel en transhistorisch model, waardoor geen inzicht wordt geboden in zowel de historische als de interculturele veranderingen van het culturele geheugen. De omgang met de aanwezigheid van het verleden in het heden is een historisch veranderlijke configuratie en het culturele geheugen zelf dient om die reden steeds gehistoriseerd te worden. In zijn onvolprezen expertstudie *The Art of Memory* gaf Frances Yates al aan dat, hoewel de instrumenten van de geheugenkunst in de oudheid, de middeleeuwen, de renaissance en bij het ontstaan van de moderne wetenschappen gelijkenissen vertoonden, het geheugen steeds de uitdrukking was van een historische en cultureel gesitueerde omgang met het verleden.⁹ In navolging van Yates werden zowel het klassieke als het middeleeuwse (Carruthers, 1990) en het geheugen in de moderniteit als historisch onderscheiden entiteiten onderzocht (Matsuda, 1996; Terdiman, 1993; Seremetakis, 1991). Dit roept de vraag op welke geheugenparadigma’s gelden in het tijdvak dat hiervoor de ‘postmoderne herinneringscultuur’ is genoemd. Is er sprake van een postmodern of laat-modern geheugen? Wat is de invloed op het culturele geheugen van de digitale revolutie die een nieuwe fase inhoudt in de ‘externalisering van het geheugen’¹⁰ en een ongezien scala aan technologische geheugenprothesen voortbracht?

Omdat de evoluties van het culturele geheugen niet in rekenschap worden genomen, wordt in het model van het culturele geheugen geen inzicht geboden in de (mogelijk traumatische of ontreddende) effecten op de cultuur en het culturele herinneren van dergelijke veranderingen. De temporaliteit van het culturele geheugen doet daarom uiterst ‘vlak’ aan. Er is geen plaats voor wat Elissa Marder ‘temporal disorders’ noemt, alternatieve vormen van temporaliteit die de historicistische continuïteitsgedachte ondergraven (Marder, 2001).

Aandachtig onderzoek naar alternatieve vormen van temporaliteit en geschiedenis lijkt in wat hiervoor de ‘postmoderne herinneringscultuur’ is genoemd meer dan ooit nodig. Immers, niet zelden stellen critici dat aan de basis van de postmoderne obsessie voor het verleden een veralgemeende culturele amnesie ligt. De historicus Pierre Nora vatte dit kernachtig samen in de inleiding tot het monumentale project *Les lieux de mémoire*: ‘On ne parle tant de mémoire que parce qu’il n’y en a plus’ (Nora, 1984, p. XVII).

De argumenten voor de ondergang van het culturele geheugen echoën meestal Theodor Adorno’s kritiek dat culturele amnesie een onvermijdelijke bijwerking is van het

kapitalistische systeem. Omdat het warenfetisjisme en de daaruit voortvloeiende ‘cultuurindustrie’ de mens elke ervaring ontzeggen van het heterogene en dus ook de mogelijk bedreigende ervaring van de andersheid van het verleden (Adorno en Horkheimer, 1947). De huidige erfgoeddrage is een goed voorbeeld van de diagnose dat in een vermarkte en gemediatiseerde wereld culturele herinneringen een tegenovergestelde uitwerking hebben van wat op het eerste gezicht het geval lijkt. Niet toevallig sprak Richard Hewison over de ‘heritage industry’, wat een onmiskenbare allusie is op wat Adorno en Horkheimer de ‘cultuurindustrie’ noemden (Hewison, 1987). Erfgoed heet ‘het collectieve geheugen van onze samenleving’ (Anciaux, 2004, p. 32) te zijn en het lijkt niet onterecht te stellen dat de aandacht voor het behoud en de beleving van erfgoed een beter inzicht in het aanvoelen en overdragen van het verleden in het heden te weeg kan brengen. Maar dit inzicht moet niet worden overschat. Erfgoed, zo schrijft Rudi Laermans in *Cultureel Goed*, biedt ons ‘ervaringsgerichte representaties (...) van een vage verledenheid’, die niet verwijzen naar de particulariteit van de geschiedenis, maar een verleden evoceert, ‘bevrijd van iedere specifieke identiteit’ (Gielen en Laermans, 2005, p. 91-92). Om gelijkaardige redenen noemt Peter Fritzsche de ‘heritage industry’ dan weer treffend een ‘nostalgie zonder melancholie’.¹¹ De geschiedenis wordt opgeroepen, maar deze evocatie zet niet aan tot een reflectie over de temporaliteit en de onherroepelijk vervliedende geschiedenis waar melancholische ervaringen aanleiding toe geven. Melancholie gaat volgens Fritzsche gepaard met het lucide, maar pijnlijke besef van de incommensurabiliteit tussen heden en verleden en de onomkeerbaarheid van de geschiedenis. In de ‘heritage industry’ is de ervaring van het verleden pijnloos en ontdaan van kritische reflectie. Bovenal is de ‘heritage industry’ uitgesproken ahistorisch: de singulariteit van het verleden en het heden worden niet erkend. Dergelijke kritieken sporen met Frederic Jamesons diagnose dat de postmoderne aandacht voor het verleden niet wijst op een verhoogde, maar op ‘a consequent weakening of historicity’. De postmoderne maatschappij is ‘a society bereft of all historicity, one whose own putative past is little more than a set of dusty spectacles’ (Jameson, 1992, p. XV).¹² Hoe functioneert het culturele geheugen in het vacuüm dat het heden geworden is?

Tot slot

Samenvattend blijkt dat het theater binnen het model van het culturele geheugen een ‘efemere geheugenkunst’ is. Hoewel vluchtig, zijn theater en performance instrumenteel voor de bemiddeling en actualisering van orde en traditie. Echter, het model van het culturele geheugen zoals het door Assmann werd uiteengezet biedt geen soelaas als een herinnering aan de temporele eigenheid van zowel het culturele geheugen als theater en performance als esthetische praktijken. Theatervormen en performances onderzoeken een ander potentieel. Filosofen en historici met een fascinatie voor het geheugen wijzen stevast op het bestaan van een niet-conceptualiseerbare rest die onvermijdelijk aan de historische blik ontsnapt. De specificiteit van het hedendaagse, postdramatische theater ligt juist in zijn structurele vermogen een dergelijke singula-

riteit te evoceren: als tijdssculptuur vervliedt het theater onherroepelijk, maar niet zonder een impressie na te laten in het geheugen van de toeschouwer. Omdat het theater niet onafhankelijk van de herinnering van de toeschouwer kan bestaan, staat het, meer nog dan andere kunsten, midden in het cultuurhistorische probleemveld van de postmoderne herinneringscultuur en het culturele geheugen. Want is het niet de singulariteit die daar ontkend wordt?

Postdramatisch theater en performance blijken daarom tegelijk 'efemere geheugenkunsten' te zijn en 'geheugenkunsten van het efemere' die in navolging van Müller een 'Entwurf eines neuen Begriffs von Geschichte' willen bewerkstelligen. Volgens Mieke Bal is het verleden vanuit het culturele geheugen geenszins zomaar gegeven, zoals bij Assmann voorondersteld lijkt, maar 'something that you actually perform' (Bal, 1998, p. 1). Met elke performance van het culturele geheugen ontstaat ook de mogelijkheid het culturele geheugen te her-denken: '[b]ecause memory is made up of socially constituted forms, narratives and relations, but also amenable to individual acts of intervention in it, memory is always open to social revision and manipulation' (ibidem, 1998, p. 1). Kunst kan het fictionele van de voortdurende (re)constructie van het culturele geheugen blootleggen. Alternatieve zienswijzen op de geschiedenis, gericht op een transformatie in en van het heden, worden hierdoor beproefd. Deze formulering van het culturele geheugen ligt dicht bij wat de ervaring van het geheugen ook persoonlijk met zich meebrengt. In de herinnering wordt het verleden in het heden steevast gevormd. Hoe wij het verleden vandaag herinneren, hoeft niet overeen te komen met hoe wij datzelfde verleden morgen herinneren. De geschiedenis denken vanuit de herinnering ontluistert de overtuiging dat wij het verleden ooit kunnen kennen zoals het werkelijk was, maar ook dat wij de betekenis ervan voor de tijd vandaag eens en voor altijd zouden kunnen vastleggen. Postdramatisch theater en performance kunnen ons eraan herinneren dat niet alleen de toekomst, maar ook het verleden onvoorspelbaar is.

Frederik Le Roy studeerde filosofie (Universiteit van Gent en KU Leuven) en theaterwetenschappen (Gent en Université de Paris X - Nanterre), was in het lenteseizoen 2006 'visiting research student' aan het departement Theater, Dance and Performance Studies van UC Berkeley. Hij bereidt een doctoraatsthesis voor binnen de Theaterwetenschappen (Universiteit van Gent) waarin een geschiedfilosofisch en theaterwetenschappelijk onderzoek wordt gevoerd naar postdramatische theater en performance als technologieën van de (culturele) herinnering. e-mail: frederik.leroy@ugent.be

NOTEN

- 1 'Postmoderne geschiedschrijving' slaat hier vooral op tendensen die zich afkeren van het historisme. Vooral de Franse historiografie en geschiedfilosofie, maar ook het zogenaamde poststructuralistische denken, initieerden deze benadering van de

- geschiedenis. Zie voor een schets in termen van ‘nationale’ historiografische tradities het inleidende hoofdstuk van Ankersmit (2004, p. 23-33).
- 2 Alleen al binnen de historiografie identificeert de geschiedtheoreticus Kerwin Klein niet minder dan zes alternatieve invullingen van het huidige geheugendiscours. Zie zijn uiterst kritische overzichtsartikel *On the Emergence of Memory in Historical Discourse* (Klein, 2000, p. 127-150).
 - 3 Ik verwijs naar de term ‘metaphorologie’ van Hans Blumenberg, zoals aangewend door Nicolas Pethes (Pethes, 1999, p. 34).
 - 4 Ik baseer me hier op de brontekst van deze mythe van Simonides van Keos in relatie tot de geheugentechnieken: Cicero (2001, § 351-360, p. 219-221). Het verhaal werd ettelijke keren naverteld, onder meer bij Yates, 1966 en Weinrich, 2004 ([1977]).
 - 5 Het is interessant te zien hoe Cicero het visuele een sterkere bron voor het geheugen noemt dan auditieve indrukken en puur gedachte-ervaringen (beleefd in de verbeelding). Auditieve en verbeelde ervaringen zullen pas goed bewaard worden indien ze gepaard gaan met een visuele stimulus. De ‘onzichtbare’ informatie zelf wordt opgeslagen als ‘figuur’ (confirmatio), als beeld dus dat toegankelijk is voor het geestesoog (§ 357-358). Opvallend is nu dat het juist niet-visuele gewaarwordingen zijn die vaak de sterkste herinneringen oproepen en ons direct naar het verleden lijken te transporteren. Prousts beroemde *mémoire involontaire* wordt bijvoorbeeld door de geur van een koekje of door een tactiele ervaring (het losliggende steentje in Venetië) veroorzaakt. Ze roepen beelden op die niet als beelden direct toegankelijk waren in het geheugen waardoor ze de visuele homogeniteit van het geheugen die bij Cicero steeds verondersteld is, doorbreken. Dit onderstreept dat de geheugenkunst door het beeldende voorop te stellen voor alles een gecontroleerde en controleerbare vorm van herinneren is, wat gezien zijn doelstelling nietverwonderlijk is. Cicero veralgemeent dit kenmerk echter: de orde waarvan sprake is wordt steeds met het beeldende geassocieerd.
 - 6 Ik verwijs naar de titel van de reader (*Re*)membering the Body (Brandstetter, 2002).
 - 7 De ondefinieerbaarheid van ‘performance’ vormt tegelijk een van de belangrijke aantrekkingspolen van dit begrip: ‘Its very undefinability and complexity I find reassuring. Performance carries the possibility of challenge, even self-challenge, within it’ (Taylor, 2003 p. 15). Of: ‘Performance’s many connotations and its varied intellectual kinships ensure that an interdisciplinary conversation around this interdisciplinary site rarely will be neat and straightforward. Perhaps it is time to stop assuming that it should.’ (Jackson, 2004, p. 15).
 - 8 ‘Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.’ (Benjamin, 696).
 - 9 Dit was duidelijk ook de intuïtie waaruit Yates’ historisch werk over de geheugenkunst vertrok. Dankzij zijn onderzoek kreeg het voorheen marginale studiedomein van de *Ars Memoria* een centrale plek als richtingaanwijzer naar de historische transformaties in westerse cultuur. Yates schrijft: ‘De geschiedenis van de organisatie van het geheugen raakt op wezenlijk punten de geschiedenis van de religie en de ethiek,

van de filosofie en de psychologie, van de beeldende kunst en de literatuur, en van de wetenschappelijke methode.’ In het laatste hoofdstuk van zijn studie over de geheugenkunst en de groei van de wetenschappelijke methode toont hij bijvoorbeeld dat zowel Bacon, Descartes en vooral Leibniz, kennis hadden van en zelf beïnvloed werden door de occulte uitlopers van de geheugenkunst in de zeventiende eeuw. Ze wendden deze kennis echter met een andere finaliteit aan, eigen aan de tijdsgeest: ‘[I]n deze eeuw onderging de geheugenkunst weer een nieuwe transformatie, en veranderde van een methode om de encyclopedie van kennis uit het hoofd te leren, om de wereld in het geheugen te weerspiegelen [i.e. de renaissancistische benadering – FL], in een hulpmiddel bij het onderzoeken van de encyclopedie en de wereld met het doel nieuwe kennis te ontdekken.’ (Yates, 1988, p. 376). De *Ars Memoria* stond niet langer in het teken van het onthouden of het reproduceren, maar van het creëren en produceren van nieuwe kennis. Yates toont hier hoe de geschiedenis van het geheugen gelezen kan worden als een doordruk van de ‘universele geschiedenis’ van de mens, niet zonder echter te wijzen op doorwerking van eerdere geheugenparadigma’s.

- 10 Voor het begrip ‘externalisering van het culturele geheugen’ en een historisch overzicht van de verschillende fasen, zie: Leroi-Gourhan (1964).
- 11 ‘Nostalgia without melancholy’ (Fritzsche, 2001, §55). Fritzsche contrasteert de nostalgie van de ‘heritage industry’ met de nostalgische gevoeligheid eigen aan het postrevolutionaire sentiment tijdens de negentiende eeuw: ‘[N]ostalgia not only cherishes the past for the distinctive qualities that are no longer present but also acknowledges the permanence of their absence.’ Nostalgie is daarom de lucide ervaring verbannen te zijn in het heden. Daardoor kan nostalgie gepaard gaan met een groeiend historisch bewustzijn én een uitstaan naar de toekomst, want ‘the ghostly remains of other pasts recall is the fact of other presents and other possibilities’ (Fritzsche, 2001, §10-11).
- 12 Ik verwijs hier naar Jamesons analyse van de pastiche in zijn ‘program analysis’ van postmoderniteit in de sleuteltekst *The Cultural Logic of Late Capitalism* uit 1984. Erfgoed is net als de pastiche een krachteloze imitatie van een verleden dat in de postmoderniteit een verzameling beelden geworden is (‘a multitudinous photographic simulacrum’), waaruit naar believen geput of geciteerd kan worden (Jameson, 1992, p. 18).

LITERATUUR

- Adorno, Th. en Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, 1947.
- Anciaux, B., *Beleidsnota Cultuur. 2004-2009*. Brussel, 2004 (20.08.2006, Vlaamse Overheid, docs.vlaanderen.be/portaal/beleidsnotas2004/anciaux/cultuur.pdf.)
- Ankersmit, F., *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit*. Groningen, 1990.
- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999.

- Assmann, J., 'Collective Memory and Cultural Identity.' In: *New German Critique*, jrg. 65. Ithaca, NY, 1995.
- Bal, M., 'Introduction'. In: M. Bal, J. Crewe and L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover and London, 1998.
- Benjamin, W., 'Über Begriff der Geschichte.' In: *Gesammelte Schriften. I.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1978.
- Blau, H., *Take up the bodies. Theater at the Vanishing Point*. Chicago, 1982.
- Borges, J. L., 'De bol van Pascal'. In: *De geschiedenis van de eeuwigheid en andere essays*. Amsterdam, 2003 [1951].
- Brandstetter, G. and H. Völckers, *(Re)membering the Body*. Ostfildern-Ruit, 2002.
- Carlson, M., *The Haunted Stage. Theatre as Memory-Machine*. Ann Arbor, 2003.
- Carruthers, M., *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge, 1990.
- Cicero, M. T., *On the Ideal Orator*. New York, 2001.
- Connerton, P., *How Societies Remember*. Cambridge, 1989.
- Draaisma, D., *De metaforenmachine. Een geschiedenis van het geheugen*. Groningen, 1995.
- Fritzsche, Peter, 'Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity.' In: *The American Historical Review*, jrg. 106, nr. 5, 2001 (21.07.2005, <http://www.historycooperative.org/journals/106.5/ah0501001587.html>).
- Gielen, P. en R. Laermans, *Cultureel Goed. Over een (nieuw) ergoedregime*. Tielt, 2005.
- Grever, M., 'Visualisering en collectieve geheugen. "Volendams meisje" als icoon van de nationale identiteit.' In: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, jrg. 117, nr. 2. Assen, 2004.
- Halbwachs, M. en M. Elchardus (ed.), *Het collectieve geheugen. Met in bijlage: Het collectief geheugen van de musici*. Leuven en Amersfoort, 1991.
- Hewison, R., *The Heritage Industry. Britain in a climate of decline*. London, 1987.
- Huyssen, A., *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, 2003.
- Jackson, S., *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge, 2004.
- Jameson, F., *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, 1992.
- Klein, K. L., 'What was the linguistic turn.' In: *Clio*, jrg 30, nr. 1. Providence, RI, 2000.
- Klein, K. L., 'On the Emergence of Memory in Historical Discourse.' In: *Representations*, (Special Issue: Grounds for Remembering), jrg. 69, nr. 1. Berkeley, CA, 2000.
- Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*. Paris, 1964.
- Marder, E., *Dead Time. Temporal Disorder in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford, 2001.
- Margalit, A., *The Ethics of Memory*. Cambridge, 2002.
- Matsuda, M., *The Memory of the Modern*. New York, 1996.
- Nora, P., 'Entre Mémoire et histoire. La problématique des lieux.' In: P. Nora (ed.), *Les lieux de mémoire. I. La République*. Paris, 1984.
- Pethes, N., *Menographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen, 1999.

- Radstone, S., 'Working with Memory: an Introduction.' In: S. Radstone (ed.), *Memory and Methodology*. Oxford, New York, 2000.
- Roach, J., *Cities of the Dead. Circum-atlantic performance*. New York, 1996.
- Schechner, R., *Between theater and anthropology*. Philadelphia, 1985.
- Seremetakis, N. (ed.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Cultural in Modernity*. Chicago, 1991.
- Siegmund, G., 'Theater als geheugen.' In: M. van Kerkhoven en L. de Letter (eds.), *Theaterschrift 8. Gedächtnis. La mémoire. Het geheugen*. Brussel, 1994.
- Siegmund, G., *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen, 1996.
- Taylor, D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, 2003.
- Terdiman, R., *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca and London, 1993.
- Todorov, T., *Les abus de la mémoire*. Paris, 2004.
- Todorov, T., *Les morales de l'histoire*. Paris, 1997.
- Weinrich, H., *Lethe. The Art and Critique of Forgetting*. Ithaca, 2004.
- Yates, F., *De Geheugenkunst*. Amsterdam, Bert Bakker, 1988 [1966].
- Yates, F., *The Art of Memory*. London, 1966.

Statement Beppie Blankert

Dans, net als theater, bestaat in het hier en nu. Dat makers in de vergetelheid raken en wegvallen in de geschiedenis is inherent aan de essentie van de kunstvorm. Ik zou twee personen voor dit moment weer even aan de vergetelheid willen onttrekken.

De eerste is degene wier belang voor de hele dansgeschiedenis wellicht niet groot is, maar die allesbepalend is geweest voor mijn geschiedenis: mevrouw Anette Vogel. Als zus van Ellen en dochter van Albert heeft zij veel minder in de schijnwerpers gestaan. Zij was danseres, choreografe en had een balletschool in Wassenaar, waar ik ben opgegroeid. Op twee momenten heeft zij een bepalende rol gespeeld. Het eerste was toen ik nog op de middelbare school zat en zij mijn ouders afraadde om mij voor een danscarrière te laten kiezen. Maar ik was al vroeg overtuigd van wat ik wilde, hoewel ik onder druk van wat in de familie verwacht werd toch het gymnasium heb afgerond en rechten ben gaan studeren. Het tweede moment was toen zij mij toch geholpen heeft om op de dansacademie in Rotterdam te komen.

Maar de persoon die in de canon van de dansgeschiedenis zou moeten worden ingeschreven is de Amerikaanse/Italiaanse danser en choreograaf Louis Falco (1942-1993). In wat er aan algemene kennis nu nog over hem bestaat lijkt hij onderbelicht ten opzichte van zijn collega Merce Cunningham. De dominante aandacht van de media lijkt zich altijd te richten op Cunningham, voor ingewijden is het echter duidelijk dat de invloed van Falco veel groter was op de ontwikkeling van dansers. Ook op die van mij. Als danser was Falco verbonden aan het José Limon Dance Company van 1960 tot 1970, waarbij Limon geleidelijk steeds meer rollen die hij voor zichzelf choreografeerd had door Falco liet uitvoeren. Falco startte eind jaren zestig zijn eigen gezelschap, de Louis Falco Dance Company, om, zoals hij zelf zei, zijn eigen doelen te bereiken: 'One of the things I set out to do was to deal with dancers on the stage, so that they maintained their identities as individuals.' Hiermee leverde hij impliciet commentaar op de naar zijn mening te hiërarchische relatie tussen dansers en choreograaf: 'I grew up in a modern dance world, where choreographers were gods and dancers were subservient expressions of a particular philosophy or school of thought.' De bewegingstaal die hij vervolgens zelf ontwikkelde in zijn choreografieën werden gekenmerkt door 'technisch virtuoos, risicovolle bewegingen, met natuurlijk gemak en vaak sensueel'. Daarbij liet hij dansers communiceren via 'levendige, zeer gecontroleerde bewegingen, waarbij het leek alsof zijn goeduitziende, technisch begaafde dansers over het toneel bewogen als gewone mensen die met elkaar communiceerden via beweging.' In de jaren zeventig danste zijn gezelschap over de hele wereld en kreeg lovende kritieken. In New York zelf waren er echter wel critici die de vorm niet goed konden thuisbrengen. Te veel glamour. Zeker toen Falco's choreografisch werk zich ook ging uitstrekken naar film en televisiewerk waren de reacties gemengd.

Internationaal is hij bejubeld tot aan zijn dood. Maar nu, bijna vijftien jaar later, lijkt hij in de vergetelheid te raken.

(Opgetekend door Lucia van Heteren.)

Beppie Blankert begon in 1969 als danseres en danste in verschillende gezelschappen in Nederland, Denemarken en Wales. Sinds 1979 is zij ook werkzaam als choreograaf. Van 1981 tot 1987 maakte ze deel uit van Stichting Dansproductie. Sinds 1993 maakt ze met haar Dansers Studio eigen producties. De afgelopen tien jaar tourde zij met haar werk door Nederland, Engeland, de Verenigde Staten en Canada.

website: www.bepieblankert.com

The Failure of Intellectual Memory: Antigone, Clytemnestra and Medea in *Mind the Gap*

Christel Stalpaert

In her book *I, Etcetera*, Susan Sontag describes the recollection of memories as something that relieves the pain, as something that comforts and helps. 'It's a pleasure to share one's memories. Everything remembered is dear, endearing, touching, precious', she says (Sontag, 2002, p. 42). She looks for the reason for this feeling of comfort in the fact that we know nothing whatsoever about the future. 'At least the past is safe – though we didn't know it at the time. We know it now. Because it's in the past, because we have survived' (ibidem). But what if the demons of the past keep haunting the present in a most horrifying way? What if the present cannot explain the past, and vice versa? What if memories are too huge to be produced on a psychoanalytical theatre stage? What if memories are not comforting, but confronting and devastating? What if memories and recollections do not provide us with something to go by, but, on the contrary, make us dizzy with chaos and throw us out of gear?

Memory studies have theoretically wormed their way into performance studies. The continuing growth of interest in concepts such as 'memory', 'trauma' and 'amnesia' generated a 'discursive explosion' that troubles many theatre scholars'.¹ The way performances deal with emotional or psychological injuries that leave scars, has been widely debated over the years. It is accepted, however, that human beings possess a need to draw meaning from traumatic experiences and to communicate this in narratives. Recent developments in memory studies tend to view narratives as being part of a 'memory regime', as 'the kinds of knowledge and power that are carried, in specific times and places, by particular discourses of memory' (Hodgkin and Radstone, 2004, p. 2). Theatrical narratives used to bridge the traumatic experience are also simultaneously 'productions' of a specific discourse of memory. Narratives 'acting out' or 'working through' traumatic experiences create binding understandings of the traumatic event to create a 'collective trauma' that constructs shared identities and – as a consequence – nationalities. The constructive power of trauma-narrative to create history, identities and nationalities, has been outlined by – for example – Dominick LaCapra, Miriam Hansen, Shoshana Felman and Joshua Hirsch, and has foregrounded the constituting patterns of classical dramatic aesthetics.²

Besides this postnarrative shift, one of the most powerful and influential trends in

memory studies involves revisions of Freudian and Lacanian psychoanalysis (ibidem, p. 24). In subverting the opposition between thought and sensation, Gilles Deleuze, Félix Guattari and Luce Irigaray provide a postrepresentative – or a-presentative as Deleuze would put it – alternative to logo-central theories of trauma and testimony.

One could say that revisions of classical dramatic aesthetics, on the one hand, and Freudian or Lacanian psychoanalysis, on the other hand, mark a regime shift in memory studies. In dealing with *Mind the Gap*, a drama written by the Flemish author Stefan Hertmans for the Brussels Kaaitheter in 2000, I would like to investigate the theoretical potential of a postdramatic theatre aesthetics on the one hand and a postrepresentative aesthetics of intensities on the other hand in the field of memory studies, more particular as to contemporary theories of trauma and testimony. First, I would like to dismantle the principle of narrative reporting, based on the tool of simple interrogation, as a disciplinary technology, both in a psychoanalytic and in an aesthetic sense. The way Hertmans gets at ‘the truth’ of the traumatic experience of the main characters differs from the usual discourse of (psychoanalytic) confession and of flashbacks. Instead, a stream of images and voices testifies to the traumatic experience that narrative cannot contain. Second, I will investigate the way intellectual memory fails and how – in its gaps – affective images and corporeal memory appear. The kaleidoscopic stream of images and voices, the harsh poetic text that the spectator has to deal with, and the cold, empty stage generate an aesthetics of intensities that gives the spectator a mind-blowing experience. Third, I move from the individual or personal field of the characters to social elements. Hertmans’s *Mind the Gap* is a contemporary political statement in the sense that the author did not look for a catharsis within a classical dramatic aesthetics, but for a painful and embarrassing actualisation of the Greek tragedies, echoing voices of contemporary war and traumatic events.

Interrogation as tool of the Truth or monologue as lamentation?

Mind the Gap brings together the story of three women from ancient Greek tragedies and has the failure of knowledge and intellectual memory as its central theme. *Mind the Gap*, in fact, stages Antigone, Clytemnestra and Medea as the three protagonists of a new play in which they recall the tragic and cruel events they were involved in. They are a testament of the past. Antigone talks about the past when she’s about to hang herself; she has already been locked up in a cave as punishment for wanting to have her brother buried. Clytemnestra already despises her husband Agamemnon for having his youngest daughter, Iphigenia, sacrificed (*Oresteia*). Medea has already killed her children to take her revenge on Jason.

Antigone, Clytemnestra and Medea are names that have been carved into our collective memory, along with their well-known stories. But in this narrative, in this ‘plot’, the ‘gap’ of the unrepresentable and unspeakable individual traumas of these women gapes. Hence the title of the play, *Mind the Gap*. How do author Stefan Hertmans and

director Gerardjan Rijnders, who premiered *Mind the Gap* in November 2001 with his theatre company Toneelgroep Amsterdam, aesthetically deal with this traumatic gap in what can be called postdramatic theatre, a theatre that moves beyond the narrative patterns of classical dramatic aesthetics?

In *Mind the Gap*, Antigone, Clytemnestra and Medea do not remember who they were. They do not seek the authentic state or the essence of their identities; they remember or scan the past for as many snapshots as possible of their ever so mobile entities. Past and present, individual and collective memory, virtual and actual world are not separated from one another, they co-exist. As a result, the Aristotelian ideal of a clear arrangement (Eusynopton) is no longer at stake in *Mind the Gap*. In constructing Medea's character, for example, Hertmans no longer availed himself of the linear-successive, teleological paradigm of the classical dramatic aesthetics, but instead of the so-called palimpseststructure. This palimpsest-structure refers to the structure of the parchment roll that permits the erasure of certain words by scratching the surface of the parchment, and hence creating the possibility of writing over the erased words. This palimpseststructure is often used in post-colonial and cultural studies to describe the ambiguous situation of the colonized (female) subject. '[It] is a fitting metaphor for colonization, one of whose consequences is the forcible erasure of all traces of people's history, culture and way of life in order to replace them with the colonizer's'. But at the same time, the palimpseststructure offers a way out of the constructed colonized identity 'as complete erasure is impossible, there always remain traces, even if it may require a special light in order to decipher them' (Donadey, 1996, p. 888). If decipherment is even possible.

The individual memories of the three women in *Mind the Gap* are for this reason very diverse and often paradoxical. The traces of the past do not unite into a clear-cut 'image' of the women and how they used to 'be' in the past. *Mind the Gap* is not about a (re)tracing of one past. It is about the failure of the intellectual memory to understand the cruel and tragic past completely.

Interrogation is considered an effective tool for (re)tracing the past. Psychoanalysts and policemen often use interrogation to get at the 'truth' about past events.³ In recollecting their past, Antigone and Mnemosyne⁴ explicitly refer to these interrogation techniques.

ANTIGONE

Mademoiselle, he says, the
Subconscious is a language.
I know, doctor, I say, I
Know. The subconscious is a language.
Then I can leave.

(...)

MNEMOSYNE

Would you like to turn away the light?
Can I smoke a cigarette?
Can I take a nap?
Do I have to repeat my name again and again and again?
Will you stop staring between my legs while you interrogate me?⁵

In *Surveiller et punir*, Michel Foucault described interrogation as a disciplinary technology that moulds the deviant body into the normative body. In Western societies, interrogation is formalised in rituals of confession and psychoanalytic sessions. The method of interrogation gives the interrogated subject the impression that one is addressed in a dialogical communicative situation and that one can respond as a 'free' subject. However, Foucault notes that the discourse of confession actually disciplines the so-called 'free' subjects even more firmly within existing power relationships. Kate Soper similarly pointed out the deforming, normalising and regulating of (female) experience by the dominant discourse where 'getting at the "truth" of our experience, and naming its name, may neither be as voluntary nor as liberating as we have been led to believe' (Soper, 1993, p. 46).

The French philosopher and psychoanalyst Luce Irigaray, in this context, criticizes the bogus dialogues of traditional psychoanalytic sessions.⁶ In a mutual dialogic transfer, there would at least be an attempt to exchange meanings, leaving room for mutual respect and 'understanding' in the sense of negotiating between 'I' and the 'Other', rather than 'fitting' someone into preconceived notions and familiar concepts. The French post-structuralists Gilles Deleuze and Félix Guattari wrote a similar critique in *L'anti-Oedipe*.⁷ They described traditional psychoanalysis as an imaginary theatre that does not really ask questions, but instead installs an imperative in the psychoanalytic interrogation. The psychoanalytic question is a rhetorical question. 'Ce n'est pas de la suggestion, c'est du terrorisme' (Deleuze and Guattari, 1972, p. 53).

In *Mind the Gap*, the regulating power of interrogation, disguised in a so-called liberating dialogue, is stripped of its illusive mask. The questions, answers and recollections of Antigone and Mnemosyne are nothing more than echoes in an empty space. They receive neither answers to their questions, nor reactions to their observations. Dialogue has become a painful monologue, confession has become a long lamentation. The stream of words does not explain; instead, it expresses pain, doubt, hesitation and suffering. The rhetorical power of the word has become one big sigh.

There is a deliberate short-circuiting of dialogue into monologization. Hertmans deliberately translated the tragedies of Antigone, Clytemnestra and Medea into mono-

logues. It is not a theatrical form that is constructed like a monologue, where one actress single-handedly plays or speaks all the roles of a play or text. These are monologues in the strict sense of the word, but not in the traditional dramatic aesthetic sense of the word.⁸ Whereas Aristotle's *Poetics* and his unity of action avoids confusion and prefers harmony and comprehensibility, the postdramatic structure of *Mind the Gap* is marked by parataxis and simultaneity. The three monologues of *Antigone*, *Clytemnestra* and *Medea* are derived from three different tragedies, but they are staged as one and the same performance. The three women are not even aware of one another most of the time. They don't seem to hear or see each other. They don't react to one another's words. Their words are directed at the audience, not at one another and they don't talk at cross-purposes. Apart from the static impression the audience receives, this speaking in the same direction gives viewers the impression that they are seeing a chorus. (Lehmann, 2006, p. 129). Reduced to the choral and monological lamentation, it creates a polyphonic monologue rather than a dialogue. Despite some analogical themes and genealogical connections, synthesis and unity is eluded and the spectator is mostly left wondering 'whether there exists any real connection in what is being presented simultaneously or whether this is just an external contemporaneity. Parataxis and simultaneity result in the failure of the classical aesthetic ideal of an "organic" connection of the elements in an artifact' (ibidem, p. 88). As the play develops, the spectator has to 'zap' from one story to another, to shift from one level to another. What commences as three narrative trajectories soon multiplies into a kaleidoscope of – sometimes contradictory and ambiguous – memories, revealing bits and pieces of the complex situation of the three women. A situation one will never be able to fully comprehend. It is true – as Jan Kott says – that the theatrical monologue offers a look inside the protagonist's thoughts (Kott, in Lehmann, 2006, p. 127). But, in *Mind the Gap*, this view becomes overwhelmingly kaleidoscopic.

A stream of images and voices

The ideal of a clear arrangement (*Eusynopton*) is at the forefront of Aristotle's *Poetica* and the means of attaining it is the unit principle of a logical sensory-motor connection. A para-logical order links the significance-generating symbols of cause and effect, of action and reaction. In this classical dramatic aesthetic, memory consists of a set of flashbacks, which respects the unity of action and hence is displayed as the function of the narrative plot (Deleuze, 1985, p. 67-75). The action is only temporarily delayed in order to find – in the past – reasons for the current behavior. After the flashback, the action is picked up again, and is, now psychologically motivated. The character that displays his past through memory, completes his teleologically targeted action (ibidem, p. 75-80).

In *Mind the Gap*, there is room for the non-logical, traumatic memory that narrative memory cannot contain. The ambiguities in recalling the past, the disappearance of a

logical use of time, the associative way of describing things et cetera, all point to what Mieke Kolk called 'a traumatic acting out as a manner of "story"'. In this acting out 'the authentic traumatic experience has not yet been assimilated into a clear-cut story about something' (Kolk, 2002, p. 143). As a consequence, the individual memory in *Mind the Gap* is not only a tool of Reason and Logos, but also of the body. Intellectual memory fails and in its gaps, affective images (Deleuze, 1985) and corporeal memory appear. Mnemosyne describes, for clarity's sake, how someone should hold his head. If it is not done in this manner, dizziness ensues. When the logo-central paradigm finally loosens its grip, 'mind-blowing' corporeal memory can haunt the stage. Antigone describes how she awakens in the middle of the night, enjoying for a few moments dim memories and dreams. And then, suddenly everything is gone. What remains is the tormented body. Eructation of sour acid from the bottom of her belly. The darkness, like thick treacle, suffocates every breath in her throat. Cold sweat on her breasts, her fingers picking her worn out and soaked night shirt.

Marcel Proust famously distinguished between intellectual memory, or 'the insipid and unattractive state of *anamnesia*', and involuntary memory, 'which spontaneously releases highly coloured "extra-temporal" moments from oblivion' (Thiriet, 1989, p. 331). In Proust's *Jeunes Filles* the best part of our memory is described as located 'outside of us (...). Outside of us? Within us, properly speaking, but veiled from our own gaze, in a more or less prolonged state of oblivion. It is only thanks to that oblivion that we can occasionally regain the being that we once were' (ibidem, p. 331). In *A la recherche du temps perdu*, oblivion is seen as the best foundation for the miracles produced by emotional memory. The experience of a 'Madelaine trompée dans une tasse de thé' unleashes the whole story of Combray. The crumpling of the napkin, the trip on the uneven paving stones in the Guermantes courtyard are similar manifestations of involuntary memory. The use of the faculty of memory as advanced by Proust does not unite all of the faculties harmoniously in an act of recognition; the faculty of memory is confronted with its own differential limits, pushed to its involuntary realm, not forming a 'common sense'. In Deleuze's reading, Proust's *A la recherche du temps perdu* is a 'vast experience (...) freed from the presuppositions of both recognition and common sense' (Smith, 1997, p. 31).

Antigone's descriptions are reminiscent of Proust's involuntary memories as well as of the incidental happenings Roland Barthes randomly recollects and illogically connects in his *Incidents*.⁹ Barthes compares the intellectual memory with an image of a picture postcard, whereas involuntary memory recalls the complexity of the experience. It is 'not just a functional means of communication but a sort of complex experience in which a continuous spectacle simultaneously occurs (...) and the memory of an ancestral practice, that of walking, of the slow and rhythmic penetration of the landscape, which then assumes different proportions' (Barthes, 1992, p. 6). Barthes is convinced that with his body, which is his childhood, as history has made it, he can enter these

realms of reality in his fashion (ibidem, p. 7). At the age when memory is first formed, someone acquires only the sensation of the 'realities' they afforded: 'odors, exhaustion, sounds of voices, errands, changing light, everything that, with regard to reality, is somehow irresponsible and having no meaning except to form, later on, the memory of lost time (...) childhood' (ibidem, p. 7). Body and cognition are connected. Not in a romantically pre-reflective or pre-natal domain of primitive experimental richness, but in what Deleuze calls the realm of intensity. This demands a rethinking of the body and mind split. 'The body doesn't just absorb pulses or discrete stimulations; it infolds contexts, it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated. Intensity is asocial, but not presocial – it includes social elements, but mixes them with elements belonging to other levels of functioning, and combines them according to different logic' (Massumi, 1997, p. 223).

Mind the Gap does not only roam the individual field or the personal level of the characters. It infolds contexts and includes social elements. The corporeal and involuntary memories of Antigone are intersected with descriptions of images that are reminiscent of news flashes. Images of death, torture and rape, that echo the images seen on television and the testimonies of raped victims during the Yugoslav Wars. Antigone's descriptions of her past mingle with the description of an image of a young girl, about eight years old, a victim of a natural disaster in Latin America, stuck with her injured body in the ruins of a house, trying to hold her head up so as not to drown in the dirty water. Antigone's monologue reminds us of the camera filming the little girl as she collapses. We clearly recognize this familiar image from television. The images that are described are images that belong to our collective memory, to our mental photo archive, as mediated by television. It is similar to the June 8, 1972 image of the little girl, Kim Phuc, crying and naked, running for her life after a napalm bombardment in Vietnam. Everybody recognizes this image. It encapsulates the horror of the Vietnam war, squeezed into ten square centimeters.

We have been bombarded by images. You think it's finally over. Until you start to write about it. Then it all comes back again, like vomit in your throat (Hertmans, in Sels, 2001).

In the spectator's mind, the girl's last gasp as she collapses in front of the camera, her silent 'no', mingling with Antigone yelling 'NO' against all prohibitions. In this way, Hertmans looks for the tension between personal, corporeal memory, collective memory, and 'public' images of cruelty to actualize Greek tragedies. He wasn't seeking a catharsis within a classical dramatic aesthetics, but for a painful and embarrassing actualisation. There is no catharsis, so that in the end, he can say, 'you don't know which way to go with your emotions' (ibidem). Catharsis in dramatic theatre is 'the bringing about of affective recognition and solidarity by means of the drama and the affects represented and transmitted to the audience within the frame' (Lehmann, 2006, p. 21). In *Mind the Gap*, the polyphonic monologues, the co-existence of past and present, in-

dividual and collective memory, virtual and actual world, prevent recognition and solidarity. The spectator is definitely shaken and overwhelmed by the images and voices of disgust and suffering. Hertmans counteracts the cognitive recognition, and the attendant processes of dramatic identification, with an aesthetics of intensities and perceptibility or an open perception that is not and cannot be turned off. The énoncé or expression of a postulated idea (in this case a memory) becomes énonçable; pure possibility.¹⁰

It is up to the spectators to determine whether they want to open up their various faculties to the free circulation of affects, or appeal to the logo-centric subject of knowledge, which, in any case, falls short of its centralizing function.¹¹ Delight or frustration; the stream of images and voices is so overwhelming in *Mind the Gap* that a critic wondered whether this could still be considered theatre. The monologues never turn into dialogues. There is no dramatic action, but a harsh poetic text that the spectator has to deal with. The dramatic text is long and director Gerardjan Rijnders decided not to edit the text down. In two hours, the audience has to absorb some 125 pages of words, words, words. Moreover, the actress Marieke Heebink speaks very quickly, without pauses, as if she wants to catch up with time while she is speaking. A few times the voices mingle (Stuivenberg, 2002). The result is what Lehmann calls a ‘repletion (...) of sings’, a ‘dialectic of plethora’, ‘plenitude’ in a postdramatic theatre (Lehmann, 2006, p. 89).

Dilution, deprivation and an emptiness of action

But the staging of the tragedies as three mingled monologues also has another effect. Lehmann pointed out that the monologue ‘is often deprived precisely of that which the theatre author was traditionally meant to produce with its help: namely the electric suspense towards the response and progression’ (ibidem, p. 126). The women’s reflection on and memory of the past prevails over any suspense the plot may hold. In *Mind the Gap* a ‘poetic-epic reconsideration has taken the place of the dramatic development’ (ibidem, p. 126). Director Gerardjan Rijnders deliberately chose for a detached de-psychologicalization of the text. He is convinced that a text needs to be ‘said’, not psychologically interpreted. The big emotions, the tempos of speech, the streams of images and words encounter a stylised way of acting, a dilution, deprivation and emptiness of action, a stillness of movement. Lehmann described how ‘for someone who expects the representation of a human – in the sense of psychological – world of experience, it can manifest a coldness that is hard to bear’ (ibidem, p. 95). *Mind the Gap* is provocative because it presents death with terrifying coldness.

Indeed, scenographer Erik Kouwenhoven and light designer Imeen Rijdsdijk created a tough, cold atmosphere. The scene reminds us of... nothing. It breathes the emptiness of a Deleuzian *espace quelconque*. A critic described the stage as ‘a subterranean, weird construction of tubes that feeds on the city like a worm. (...) the emptiness that tough-

ens, dulls, and kills' (Borremans, 2001). It is in this cynical sphere that Antigone, Clytemnestra and Medea meet, at the moment of death, where human relationships are so empty and pale that it is difficult to refer to them as relationships. We meet people whose identities are fading and who neither understand each other, nor themselves anymore. In this failure of knowing, the trauma of the three women re-appears in its non-comprehensible and unspeakable coldness.

The subconscious is a language – the failure of language

ANTIGONE

Deep is the water.

Deep is the mouth.

Despite numerous attempts at psychoanalysis, the complexity of the traumatic past remains incomprehensible and unspeakable. Psychoanalyst Cathy Caruth in a recent book wrote about the traumatic experience and the faculty of remembering: 'The experience cannot be organized on a linguistic level, and this failure to arrange the memory in word and symbols leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavioural re-enactments, nightmares and flashbacks' (Caruth, 1995, p. 172. See also: Kolk, 2002, p. 144). One can only wonder then whether words can be a proper tool for plumbing the depths of traumas. Antigone ironically repeats Lacan's words that the subconscious is a language, because language creates a distance between the word and the (traumatic) experience. The symbolic order installs a border between it and the real order or pure experience (Caruth, 1995, p. 25). The traumatic experience belongs to the realm of the real order. The real order has not disappeared and continues to influence our lives, but it evades meaning and signification. The realm of the real is, that's all we can say about it. All of the rest is silence(d)...

(...) le mot (...) est (...) une présence fait d'absence (...) le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose (...) l'être du langage est le non-être des objets (Lacan, 1966, p. 276, 319, 627).

But to 'read' the past can first also be – what Roland Barthes describes as 'to perceive (...) in terms of (...) the body's memory' (Barthes, 1992, p. 8). It is to this vestibule of knowledge and analysis that the writer is assigned: 'more conscious than competent, conscious of the very interstices of competence' (ibidem, p. 9). Stefan Hertmans echoes these thoughts in poetic language, conscious of the very interstices of his competence to grasp the gap. The language of a writer demands patience. Time to let the cruelty of what has happened sink in and then let it arise in the form of an image. Nightmares and dreams have altered the image, however. It is no longer a realistic image, a picture postcard of the past (Hertmans, in Sels, 2001). In this sense, Hertmans's elabo-

rate poetic language, the overwhelming stream of words and images more closely resemble the traumatic experience than the clear-cut report written on the spot.

In the beginning of this article, I quoted Susan Sontag to describe the recollection of memories as something that relieves pain, as something that comforts and helps. In *I, Etcetera*, Sontag also dealt with other tools of knowing. She confronts the reader with short stories about the nature of knowing, our relationship with the past, and the future in an alienated present. America is the terrain she explores. Since the attacks of September 11, 2001 on the World Trade Center and the Pentagon, our perception of New York is irrevocably connected with the image of the collapsing twin towers. The images were repeated endlessly and entered our collective memory. Sontag's description of a 'wounded city' (Sontag, 2002, p. 48), 'a veined city' (ibidem, p. 36) has been infected by these images. For her, an American city as seen from a distance, reminds her of 'a cosmic smudge, a conglomerate of bleeding energies. Close up, it is a fairly legible printed circuit, a transistorized labyrinth of beastly tracks, a data bank for asthmatic voiceprints. Only some of its citizens have the right to be amplified and become audible' (ibidem, p. 35). In 2007, Sontag's observations prompt some questions. Were citizens allowed to speak out about their traumatic experiences after the attacks of 9/11? And if so, who were the ones who were considered to be United States citizens? What aspect or aspects have been underreported by the mainstream press? Did the media create a collective memory to give this traumatic past a univocal explanation? How many voices disappeared into the folds of history and our collective memory? After all, politics is the art of what can be spoken.

Mind the Gap reminds us of the unspeakable and unrepresentable in traumatic experiences, and of the inherent failure to comprehend tragic events. It is important to expand the field of the self-evident, wide response, to listen to the silence behind those citizens who have obtained the right to speak up and have their voices amplified. 'We know more than we can use. (...) And we don't know enough', says Sontag, echoing Deleuze's alternative image of thought (ibidem, p. 25). In *Différence et répétition* Deleuze refers to Plato's *Republic* and his distinguishing between two types of sensations. The first sensation is the object of recognition and leaves the mind tranquil and inactive. Recognition correlates to the ideal of common sense, which unites our faculties in voluntary and harmonious consent. Deleuze compares recognition, or intellectual self-appropriation, with the processes of re-territorialization. He calls them 'the reassuring familiarity of encounters with the known' (Patton, 1997, p. 8). He argues for the installation of deterritorializing processes; those 'hesitant gestures which accompany our encounters with the unknown' (ibidem, p. 8-9). The second kind of sensation forces us to think and gives rise to thought. Recognition gives way to a fundamental encounter. Following Plato, this fundamental encounter renders the soul perplexed and puts it in motion. It is the involuntary discord that triggers the mind and demands further inquiry.

A finger is never anything but a finger, but a large finger can at the same time be said to be small in relation to a third, just as what is hard is never hard without also being soft, and so on. (...) sensibility compels the intelligence to distinguish the large and the small from the sensible appearances that confuse them, which in turn compels the memory to remember the intelligible Forms (Smith, 1997, p. 31).

Deleuze diverges from Plato, however, in the sense that he does not deal with contrary sensibilities and dualisms – large versus small and hard versus soft – but with a rhizomatic network of differences. Deleuze also counters Plato's innateness of *Ideas* with the notion of thought 'without image'. To mind the gap is then not to subordinate the eye to the model of recognition, and to break through preconceived notions. To mind the gap is to leave room for the 'discordant accord' between the demands of reason and the faculties of imagination. To mind the gap is to love a variety of relations and intensities. Let a gaping wound disfigure the harmonious accord. Love its scar.

Sometimes I see her in a picture, in the newspaper – a Taliban woman who unveils her face, against the Law; a Kosovo woman who stares empty-eyed from behind barbed wire. But here, the story, the anecdote, threatens to reduce what happened down to human size and makes it a little more bearable.

No, there should not be anything bearable about her, except for the distance she keeps from her own nightmares. To understand the Greek is to know that we will never understand. This hiatus, this gap in our memory of experiences. Caesura (Hertmans, 2001/2002, p. 35).

Christel Stalpaert is professor of Theatre Studies (the performing and media arts) at the Universiteit Gent and has published numerous articles on the subject of the performing art landscape. She is an editorial board member for *Documenta*, *Theater Topics* and *Studies in Performing Arts and Film*.
e-mail: christel.stalpaert@ugent.be

NOTES

- 1 Katharine Hodgkin and Susannah Radstone compare the present-day fascination with memory with the 'discursive explosion' around sex that Michel Foucault traced from its beginnings in the seventeenth century (See also: Hodgkin and Radstone, 2004, p. 1).
- 2 The 'acting out' and 'working through' of the collective trauma of the Jewish Holocaust in Spielberg's film *Schindler's List* (1993), for example, is related through the tale of Oskar Schindler, a Catholic businessman who was instrumental in saving the lives of over one thousand Polish Jews during the Holocaust by hiring them to work in his factory and keeping them from being sent to the Nazi concentration camps. The narrative film claims to have historical worth by showing – towards the end of

the film – a procession of now-older Jews who worked in Schindler’s factory, reverently placing stones on his grave. The actors portraying the major characters walk hand-in-hand with the actual people they portrayed, literarily linking fiction with fact. *Schindler’s List* is often compared with Claude Lanzmann’s *Shoah* to denote the specific ‘memory regime’ of classical narrative films.

- 3 Sigmund Freud displayed a continual commitment to interrogation as an effective tool in an analytic setting. In popularizing the ‘talking-cure’ – an idea that a person could solve problems simply by talking about them – Freud looked for evidence of psychic and bodily trauma by means of interrogation and confession. The underlying knowledge or truth is waiting to be recovered. The technique for its retrieval is the spoken word. The status of speech as a means of externalisation has been questioned by, e.g., Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari and Luce Irigaray.
- 4 Mnemosyne is an interesting secondary figure in *Mind the Gap*. She is the goddess of memory who provided poets with an indispensable memory to recollect the narrative and to demonstrate their eloquence and fluency. But in this play, she can only say that she does not remember anything anymore.
- 5 Translations from Dutch by CS.
- 6 In the 1960s, Luce Irigaray participated in Jacques Lacan’s psychoanalytic seminars. She trained as, and became, an analyst, but had some basic problems with the status of the spoken word in the traditional analytic setting. In her writings, she exposes the male ideology underlying the western system of meaning and language.
- 7 For psychoanalysis, desire is conceived in terms of lack. In *Anti-Œdipus*, Deleuze and Guattari claim that desire does not come from lack, as in the Freudian understanding, but is instead a productive and real force. Psychoanalysis limits desire to that of imaginary fantasies. Hence, the analytic session as psychoanalytic theatre is a fraud, as Deleuze and Guattari put it.
- 8 Hans-Thies Lehmann refers to Marisa Fabbri in Euripides’ *Bacchae* (directed by her mentor Luca Ronconi from 1976 to 1979) (Lehmann, 2006, p. 125).
- 9 A posthumous book, *Incidents*, was published in English in 1987. It was comprised of fragments from his journals: his *Soirées de Paris* (a 1979 extract from his erotic diary of life in Paris); an earlier diary he kept (his erotic encounters with boys in Morocco); and *Light of the Sud Ouest* (his childhood memories of rural French life).
- 10 The suffix *-able* assumes a certain spontaneity, a possibility of significance, instead of an unambiguous and assumed factuality (Deleuze, 1985, p. 44).
- 11 The system of representation fixes the subject’s various faculties (imagination, reason, understanding, sensibility, memory, et cetera) in a logo-centric unit, unable to conceive of difference in itself. The model of recognition depends upon a harmonious accord among the faculties, determined by the dominant faculty of reason, founder of the supposedly knowing Subject. But, according to Deleuze, the subject in question is in fact not logo-centric because the faculties operate within a multitude and their composition is constantly changing. It is only in unambiguous representation – for example in narratives that seek a collective ‘acting out’ and ‘working

through' of a collective trauma – that the different faculties become streamlined and attuned. In reality, the ebb-and-flow nature of the observing subject does not correspond to classical dramatic aesthetics, which is grounded in the unity of the thinking Subject.

REFERENCES

- Barthes, R., *Incidents*. Berkeley, 1992.
- Borremans, W., 'Toneelgroep Amsterdam – Mind the Gap'. In: *Goddeau.com: magazine over muziek en andere*. 15 December 2001 (www.goddeau.com/content/view/724).
- Caruth, C., (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London, 1995.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*. Paris, 1968.
- Deleuze, G. and Guattari, F., *L'anti-Œdipe*. (Capitalisme et schizophrénie, I). Paris, 1972.
- Deleuze, G., *L'image-temps*. Paris, 1985.
- Donadey, A., 'Rekindling the Vividness of the Past'. In: *World Literature Today*, vol. 70, no. 4, autumn 1996.
- Foucault, M., *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, 1975.
- Hertmans, S., 'Antigone. Aantekeningen, een werkjournaal bij "Mind the Gap"'. In: *Nieuw Zuid*, 2, no. 5, p. 31-94. Nijmegen, 2001/2002.
- Hodgkin, K. and Radstone, S., *Regimes of Memory*. London, 2004.
- Irigaray, L., *Speculum: de l'autre femme*, Paris, 1974.
- Irigaray, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, 1977.
- Jans, E., 'Come to Greece, the Real Experience'. In: *Nieuw Zuid*, 2, no. 5, p. 31-94. Nijmegen, 2001/2002.
- Kolk, M., 'Ons de kloof herinneren: lezen van en kijken naar Medea'. In: *Documenta*, 22, no. 2, p. 129-143. Gent, 2002.
- Lacan, J., *Ecrits*, Paris, 1966.
- Lehmann, H.-Th., *Postdramatic Theatre*. London, 2006.
- Massumi, B., 'The Autonomy of Affect'. In: P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford, 1997.
- Patton, P., 'Introduction'. In: P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford, 1997.
- Sels, G., "'Alsof ik te voet achterop kom": Stefan Hertmans over Mind the Gap en ander recent werk'. In: *De Standaard*, 7 November 2001.
- Smith, D.W., 'Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality'. In: P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford, 1997.
- Sontag, S., *I, Etcetera*. New York, 2002.
- Soper, K., 'Productive Contradictions'. In: C. Ramazanoglu (ed.), *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. London, 1993.
- Stuivenberg, R., 'Rijnders en Hertmans over de kritiek op Mind the gap'. In: *Theatermaker: vakblad voor de podiumkunsten*, 6, no. 1, p. 42-44. Amsterdam, February 2002.
- Thiriet, Ph.-M., *The Book of Proust*. (Trans. Jan Dalley) London, 1989.

Statement Jan Ritsema

Het verleden is een inspiratie – je maakt al puttend uit geschiedenis en vanuit een behoefte om hoe alles nu is te veranderen. Het verleden is in die zin mijn grootste inspiratiebron. Een inspiratiebron waar ik me weliswaar tegen afzet.

Gedachten worden bepaald en gestimuleerd vanuit de kennis dat alles anders zou kunnen. Het verleden is een voldongen feit, er is geen ontkomen aan, het verleden is zoals het is. Het verleden bewijst alleen een bepaald gebeurd proces. Daarom is het zinloos om vast te houden aan het verleden, ook al proberen veel mensen dat. De algemene opdracht van de kunst is om zich los te weken uit gewoontepatronen. Dat hele idee van vasthouden aan wat gepasseerd is, is een ontologische actie die wortelt in middeleeuwse (achterhaalde) standpunten. Onze waarden zijn waarden uit die verleden tijd. Het is een oubollig normen-en-waardenstelsel van de christelijke kerk en uit die tijd.

In mijn werk wil ik me bezighouden met het ontmantelen van werelden. De manier waarop je de samenleving interpreteert, wil ik veranderen om ‘verbeteren’ te voorkomen. Ik gebruik bewust de term ‘verbeteren’ om stereotypen ter discussie te stellen en onder de loep te nemen. Theater is nog te veel het feest der herkenning. Daar ga ik tegenin. Dat wil ik op losse schroeven zetten in de plaats van het te bevestigen. Alles beweegt, ook het verleden. Want het verleden is niet meer, het is slechts herinnering en geheugen. Met het verleden kan je jongleren. Het wordt als getuige gebruikt om bepaalde aspecten te bevestigen. Het wordt gebruikt in een zoeken naar houvast. Maar het verleden is daar te efemeer voor. Het verleden is vluchtig en biedt geen houvast, in tegenstelling tot wat rechtse politiek en theater durven laten uitschijnen. Wat ik zeg en wat ik denk is het resultaat van nadenken over de toekomst. Een denken dat is geïnspireerd door het verleden en zich ent op een toekomst waarin ik op een andere manier kan handelen.

Theater is een plek om live met elkaar van gedachten te wisselen over de toekomst én over het heden. Toeschouwen is niet herkennen. Het leven is, net als theater maken, ontdekken. Het is streven naar inventiviteit. De ontdekkingshonger, de behoefte aan ontdekken, is noodzakelijk voor een mens. Het herlezen, het herinterpreteren van het verleden is zinvol om iets wat je (nog) niet kent, te vergelijken met en te verifiëren door iets wat je wel kent. Maar te veel theater bevestigt het proces van het verlies. Verliezen gaat om niet willen loslaten en krampachtig blijven vasthouden. Over het verlies denken is bijgevolg niet aan mij besteed. Het veranderen, het bewegen, het benaderen, daarentegen, dat is wél aan mij besteed.

Verandering is het ontdekken van de toekomst voor en door het verleden, maar mijn werk is geen ode aan het verleden. Er is weinig te bewonderen en te adoreren. Waardering is bovendien tegen mijn geest, want het bevestigt kwalificatie en kent te

veel vastigheid. Het verleden, kortom, is als een bron (of een slagveld) van tegenstellingen, maar is daardoor wel een belangrijk aspect binnen een theatertaal én de beweeglijkheid van die theatertaal. Niet zozeer het historische canon an sich, maar de structuur, het skelet van dat canon intrigeert me.

(Opgetekend door Els Van Steenberghe.)

Jan Ritsema is theatermaker. Hij richtte in 1985 samen met een aantal dat jaar afgestudeerde acteurs mugmetdegoudentand op. Hij is de initiatiefnemer van Theater & Film Books, de boekhandel en uitgeverij aan het Leidseplein in Amsterdam. In de jaren negentig startte hij uitgeverij Rothschild & Bach. Afgelopen jaren maakte hij verschillende voorstellingen met de Servische theatermaakster Bojana Cvejic.

Erase-E(X): Embodying History in Postmodern Dance

Johan Callens

The following article analyzes the first installments of Joji Inc.'s *Erase-E(X)*, an evolving choreography whose initial collaborators, Anne Teresa De Keersmaeker and the Wooster Group, seem to have been chosen not just for their artistic talents and kindred outlook. More importantly, these collaborators become a means of tracing the company's history and of generating a work-in-progress, which constitutes a form of self-representation by documenting that work's genesis and operation. Joji Inc. thus challenges the evanescence of dance and the collaborative creative process, as well as the commodification threatening other forms of documentation, like photography, video, dvd, archival records, and criticism. The other artistic method that is here relied upon is that of a critical re-creation or advanced recursiveness in which the choreography starts not from scratch, so to speak, but latches onto existing choreographical material and by repeatedly reworking it, postpones its own conclusion. One effect of this protracted, open-ended process is the subversion of the wonted hierarchical relationships between precursor and successor, ongoing creation and finished work. The recursive operation gives the earlier material a new livelihood, but in a different guise, adding new layers to the performance, as if to make it easier to escape the expropriation of more straightforward and stable non-artistic re-presentation. Ironically, instead of 'simply' preserving the earlier work, the way conventional documentation often claims to do, Joji Inc.'s self-representational method also partly undoes that earlier work, thereby foregrounding not just the notion that art's evanescence cannot be artistically opposed without prolonging it, but that any form of re-presentation can only approximate, but never coincide with the live performance. While the primordially of the creative artist may thus appear to be reinforced, the recursiveness of Joji Inc.'s method in fact undercuts it via the postmodern deferral of origins; granted that the company remains the authorial point on which the commissioned choreographical interventions keep converging. The ambivalent manner in which Joji Inc.'s choreography incorporates two of its non-choreographic models, hereafter discussed, neatly substantiates its recursive operation, since Robert Rauschenberg's *Erased de Kooning Drawing* frames *Erase-E(X)*, which in turn embeds fragments of Jean-Luc Godard's *Le mépris*. Apart from the fact that both works self-consciously recapitulate their own medium's history. By valorizing disciplinary and generic hybridity, quotation, translation and adaptation, these works

– pending the viewers' collaboration – can be shown to attain a performativity that reactivates the durational quality of which their medium has deprived them in favor of an easily commodifiable objecthood. Through these works, then, *Erase-E(X)* enacts and exposes the very method to which it has vowed allegiance.

*Erase-E(X)*¹ was the result of a workshop organized during the 2004 festivals of Montpellier Danse and Avignon. For the occasion, Joji Inc., the Brussels-based dance company led by Johanne Saunier and Jim Clayburgh, asked the Wooster Group to rework a choreographic phrase of Anne Teresa De Keersmaecker's. The next following year, a second movement was added, in which De Keersmaecker reappropriated her own material. This artistic dialogue then formed the basis for a third movement in which Isabella Soupert directed Saunier, joined this time by a male dancer, Charles François. At the time of writing, three more installments were already in the making, *à suivre*, as the sign at the end of the third part indicated.

Joji Inc.'s method for *Erase-E(X)* assumes a programmatic force: a flaunting of the conventional hierarchy formed by creator and interpreter, and an activation of the collaborators' history. Saunier, who performs in all of the movements, took the initiative and De Keersmaecker followed suit with material, both existing and new, but never totally original, since it condenses years of practice. Prior to establishing Joji Inc. in 1998, Saunier trained at the Performing Arts Research and Training Studios (PARTS), a joint initiative of Rosas and the Belgian National Opera, established in 1995 and under the artistic leadership of De Keersmaecker. She studied at Mudra, the dance school attached to Maurice Béjart's Ballet du XXIème Siècle. But Béjart's move from Brussels to Lausanne in 1987, had left a significant gap, until PARTS secured the necessary rejuvenation and helped turn the city into a major dance center. So when Saunier, in the Brussels run of *Erase-E(X)*, jokingly undercut a gesture with the dismissive tribute, 'un peu de Béjart', it drew instant laughter from the spectators, whose collective memory needed little jogging. Saunier's partner, Jim Clayburgh, is a founding member of the Wooster Group, the New York performance company led by Elizabeth LeCompte. For two decades (1976-1995) he was responsible for the scenographies of that company's own evolving work-in-progress, whose recycled set and ground plan helped to turn it into an awesome 'memory machine' (Carlson, 2001, p. 171-172; Clayburgh, 1984, p. 6). The Wooster Group and De Keersmaecker collaborated on *Dances with TV and Mic* (1997). This solo for Vincent Dunoyer recycled material from *Fish Story* (1994), a Wooster Group production he had briefly participated in, and tested new material for *House/Lights*, the production in development at that time. Thus, the new was shown to emerge from the existing, recapitulation and innovation were inextricably joined. The solo also positioned Dunoyer within the context of a larger performance practice and repertory he helped to preserve as a living force within the present.

'Trying to make art (...) I had to erase art'

(Robert Rauschenberg, quoted in: Rose, 1987, p. 51)

The collective (re)writing of the choreographic phrase underlying *Erase-E(X)* foregrounds this transtextual creation, by telescoping a necessarily historical process within the different movements of one work-in-progress. What drives *Erase-E(X)* is a dynamic of historicization and actualization, constituting a double-edged form of critical creation and creative criticism. Artists do not exist in isolation, but feed on each others' work. Advances in the discipline are often a collaborative matter, a sifting through the rich refuse of art history, relinquishing this, salvaging that. Repeating things the better to bring out the 'differance', Derrida's coinage for the difference that defers the origin and without which no creation is possible (Derrida, 1976 [1967], p. 23). The title of Joji Inc.'s production says as much by making reference to Robert Rauschenberg's *Erased de Kooning Drawing* (1953), like an origin suspended or placed 'sous rature' (Spivak in Derrida, 1976, p. xiii-xviii). In the partly duplicated, partly elided title, Rauschenberg is identified and ex-nominated, a game recalling Joji Inc.'s very first production, *Sans la voix des maîtres* (1995). That title's rhetorical figure (a praeterition) invokes the very thing it discards, and remembers in the act of letting go. 'Overdrawing' Rauschenberg later dubbed his layering of materials and consecutive transfers of photographic images. The principle, which was already behind the *Erased de Kooning Drawing*, is that of a partial destruction and creation in one. On the back, a loosely sketched female figure, related to de Kooning's *Woman* series, authenticates the now absent figure on the front and challenges Rauschenberg's hand-lettered signature in ink. The tension between back and front announces the shift from Abstract Expressionism to Pop Art, from De Kooning's highly prized art as self-expression to Rauschenberg's idiosyncratic, but serially and mechanically produced images, both anonymous and iconographic (Steinberg, 2000 [1997], p. 15-23, 51; Tomkins, 1965, p. 210-212; Stevens and Swan, 2004, p. 358-360). The *Erased de Kooning Drawing* not only inscribed Rauschenberg into art history, but the stickers and labels on the frame's back, accumulated during the history of the work's travels, turned it into a combine of sorts, rematerializing such trompe-l'oeil paintings as William Michael Harnett's *The Artist's Letter Rack* (1879).

Just as *Erase-E(X)* encapsulates a dance pedigree, the *Erased de Kooning Drawing*, then, telescopes the history of the visual arts at a moment when these were straining against their disciplinary boundaries, thereby anticipating Joji Inc.'s own hybrid interdisciplinarity. An expert draftsman, Rauschenberg had grown tired of the line (the tradition of *disegno*) as a means of creating images, even though De Kooning used the eraser to move lines and turn them into planes. At this early stage in his career, Rauschenberg was into 'sequences through time', 'doublings, mirrorings, and reversals' (Davidson, 1997, p. 44, 56-62, 92). Non-marked, monochromatic works like the *White Paintings* and *Black Paintings* (1951) depend on 'changes in light and such chance effects as viewers' shadows'. This makes them open-ended and durational, much as the *Erased de Kooning Drawing* is, by prodding the viewers' fantasies with the spectral traces it displays

and by recording its on-going exhibition history on the back of the frame. The durational quality of these works, enhanced at the expense of their all too easily commodified objecthood, connects them to happenings and the live performing arts, occurring in the participants' real time and space. This comes in the face of their eventual problematization by analogue and digital media, an avenue explored by Joji Inc.'s 2006 *Mozart: Urban Bubbles* (using video imaging on iPods) and the 2002 *It's like...* (featuring Saunier's virtual internet 'presence'). Actually, Rauschenberg's *White Paintings* were used in *Theater Piece #1* (1952), devised by John Cage at Black Mountain College and generally considered the 'first' happening (Spector, 1997, p. 229-230). Its prototype, however, can already be found in the Dadaists' public interventions. The one organized in Paris on 23 January 1920 by the editors of the journal *Littérature* (Steinberg, 2000 [1997], p. 72; Kirby, 1965, p. 29) is notorious enough to be familiar to Rauschenberg, the more since his *Erased de Kooning Drawing* mimics Breton's wiping out of Francis Picabia's *Riz au nez*, a chalk drawing on slate (Mileaf and Witkovsky, 2005, p. 350-352). All of which confirms that, in art history, origins keep receding at the same rate as they are being retrieved. In the process, the postmodern artist assumes and declines authorial responsibility, is present and absent, much like De Kooning's erased drawing. Moreover, the artistic hybridity of postmodern art, its 'in-betweenness' or the degree to which it eludes medium-specificity and instant legibility, proves crucial to its performative character (Spector, 1997, p. 241; Steinberg, 2000 [1997], p. 23). Of course, as a choreography, *Erase-E(X)* is by definition performative, yet its durational or open-ended character is stepped up by the reference to the *Erased de Kooning Drawing*, a work resounding through art history.

'Seule la main qui efface peut écrire'

(Jean-Luc Godard, 2007)

The framing of *Erase-E(X)* through the title's allusion, is mirrored by the embedding of Jean-Luc Godard's *Le mépris* (1963), a making-of movie, which alludes to other movies like *Voyage in Italy* (1953) directed by Roberto Rossellini, a collaborator on Godard's *Les Carabiniers* (1963) (Stam, 1992 [1985]; Godard, 1991). This gives *Erase-E(X)* a double recursiveness, outer and inner-bound, as well as an enhanced hybridity. And just as the seriality of *Erase-E(X)* postpones its end, the chosen excerpt from Godard repeats or defers the dance's beginning. That beginning consists of De Keersmaeker's original movement, presented as a prologue or exposition. Dressed in dark blue trousers and a white T-shirt, Saunier performs it in silence, writing the phrase on a white rectangular dance floor.

With the help of a technician, she then changes into a bare-armed, skin-colored dress with pleated skirt, makes up her lips and sprays her hair, but waits for the man's departure before stepping out of her trousers. Her apparent prurience contrasts with the opening scene of *Le mépris*, whose soundtrack and gestural vocabulary the Wooster Group recycled for the first dance movement, thus doubling the opening. In this scene,



Fig. 1 Johanne Saunier © Antoine Girard

a naked Brigitte Bardot (Camille Javal), to the accompaniment of Georges Delerue's moving film score, invites Michel Piccoli (Paul Javal) to admire her body. She wonders whether his appreciation for each and every part of it, duly catalogued and replicated in the bedroom mirror, also means that he loves her totally. His answer ('Yes, totally, tenderly, tragically'), proves ambivalent and prophetic in light of the couple's subsequent falling out, which the movie chronicles from a calculated distance. The tragic prospect thereby inverts the retrospection of Paul's literary model, Riccardo Molteni, in the novel whose past events the movie re-presents, Alberto Moravia's *Il disprezzo* (1953) (Moravia, 1976 [1955]). Riccardo, a playwright, is plagued by self-hatred and the contempt of his wife Emilia, because he accepted to rewrite the script of a film adaptation of Homer's *Odyssey*, and used Emilia like an object of exchange to ingratiate himself upon Battista, the producer (named Prokosch in *Le mépris* and played by Jack Palance). Homer's classic story of course features another estranged couple, Odysseus and Penelope, though it ends with a reunion rather than with the car crash that kills Emilia (and Prokosch in the movie).

In a way, the embedded film 'asks how the modern couple "remembers" the ancient couple', and proposes a 'relation to the past' (Bersani and Dutoit, 2003, p. 4), modeled this time after the film adaptation of Homer or after Homer's epic itself, which grew incrementally through oral transmission and diverse, now anonymous contributions, adding to the work's interminable episodic character. According to Sally Banes, dance 'texts', too, are 'like Homeric epics (...). They rely on human memory, which can be faulty, and each interpreter willy-nilly adds something of her own to the choreography

as she passes it along' (Banes, 1998, p. 8). Or leaves something out, as well. As Godard puts it: 'only the hand that erases can write', which refers to the cinematographer's montage, as much as the choreographical staging of bodies, or the writer's narrative techniques. In fact, the relationship between Odysseus and Penelope is only a narrative support for the fantastic adventures, which form the epic's substance. It is in this manner that the collaborative, re-creative process forms the *raison d'être* for the episodic *Erase-E(X)*, with its deferred ending. Godard, for his part, actualizes the ancient Greeks' objective relationship between man and the world that Moravia's neuroses-ridden characters nostalgically long for. The camera's cool observation of the performers and natural scenery valorizes their cinematic quality as 'pure appearance' without 'any trace of a human passage', and denies the movie's motto, according to which the cinema creates a world that satisfies our desires. Still, the movie's final 'nearly uniform spectacle of blue water and sky' replays with a difference the earlier sequence in which Prokosch's boat speeding to the horizon inscribed the sea's surface with Camille's disappearance. So it is tempting to read the parting wake as a sign of mournful yearning for Paul and Camille's lost idyll (Bersani and Dutoit, 2003, p. 6, 24-25). This view is supported by the phantasm of Emilia, which inspired the English title of Moravia's novel (*A Ghost at Noon*) (Peterson, 1996, p. 86) and Paul's hallucinations of a nude Camille in *Le mépris*. Ultimately, Godard, in one of his signature cameo appearances, expressly calls for silence, thereby inviting a cinematic stance, fostering the collaborative circulation of images in the movie spectators.

Ironically, in *Erase-E(X)* it is the film's soundtrack, which, in the absence of any projected images, allows Saunier to flesh out Godard's movie with all the more freedom. She becomes the figure on the screen, a notion Clayburgh's light design prior to the dance's opening already implies, by setting a dark rectangle within a lighter frame. The monitor-like spots, positioned on the stage floor left and right, equally frame her appearance, since the light reflectors resemble the lens shade of Raoul Coutard's Mitchell camera during the credits sequence of *Le mépris*. When Coutard's camera is trained on Godard's, hence on the extra-diegetic viewer in an illusion-breaking gesture, the lens shade becomes homologous with the screen frame. In a similar manner, Godard's soundtrack used in *Erase-E(X)* triggers the spectators' mental images, much as the *Erased de Kooning Drawing* invites viewers to fill in the near-blank space on the page with their own projections. At the same time, Saunier's presence and the reification of Bardot's body confront these spectators with their voyeurism. By now, they have become the figures on the screen. Their involvement is even accelerated in the third movement, by the direct addresses of Charles François, mimicking a showy and bossy directorial figure, moving in neurotic break-dance fashion.

Living Monuments

The relevance of *Le mépris* for *Erase-E(X)* extends to the movie's autobiographical subtext, which turns both works into private commemorations, as well as gender explorations

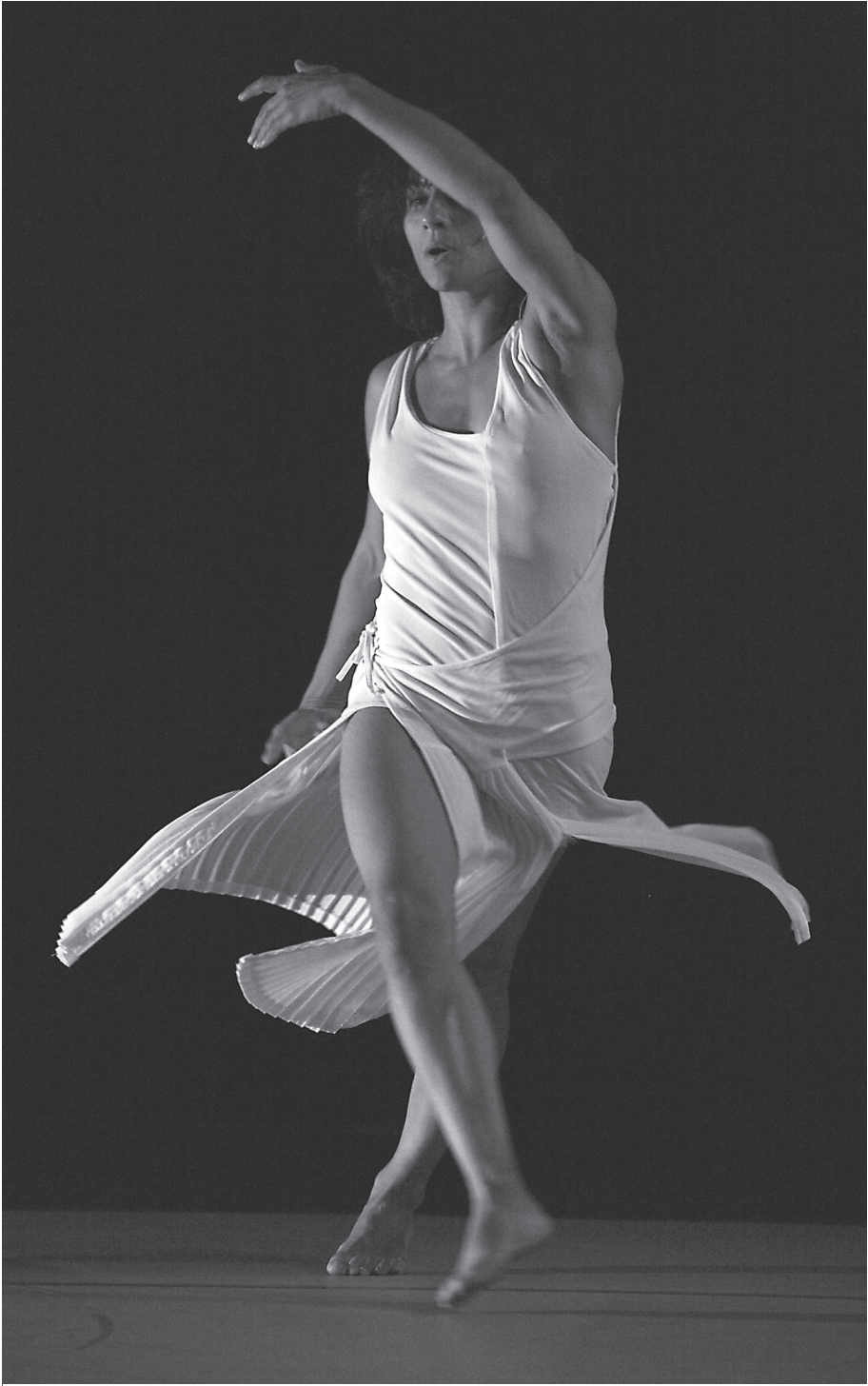


Fig. 2 Johanne Saunier © Steve Gunther

and self-conscious historicizations of their medium, all the way up to the present. The international conflict between Moravia's American producer and his German director, Rheingold (Fritz Lang in *Le mépris*), was played out again in Godard's row with two of his co-producers. Carlo Ponti wanted Sophia Loren and Marcello Mastroianni as leads, rather than Kim Novak and Frank Sinatra, the performers Godard had proposed. Whereas Joseph E. Levine insisted on nudity to exploit the presence of Bardot, who had been settled on as a compromise, after Roger Vadim's *Et dieu créa la femme* (1956) catapulted her into celebrity as the iconic modern woman (Bergala et al., 2006, p. 154-156). Godard obliged with the opening scene, which was meant to show the lovers' original understanding, but through its verbal catalogue, partly lip-synched by Saunier, fetishizing Bardot (before her character is identified), as her body is embellished and distanced by the formalizing red, blue and white filters, referenced by Clayburgh's candelabra-like fixture with colored light-bulbs.

The presence of Fritz Lang is equally emblematic: a filmmaker not just fit to adapt the *Odyssey* on account of his own epic, *Die Nibelungen* (1924), but a living monument, embodying the history of cinema, much as Rauschenberg embodies consecutive movements in the visual arts. Before the rise of European auteurism which Godard himself represented, Lang had first-hand experience of every major phase in the medium's development: from the rise of silent film through the decline of Hollywood's studio system, during his twenty year American period (1934-1956), and the subsequent international co-productions. In the second movement of *Erase-E(X)*, the whirling opening dance, with percussion music by Umayalpuram Sivaraman, echoes Lang's later Indian projects, the aborted *Taj Mahal* (1956) and the companion pieces, *Der Tiger von Eschnapur*



Fig. 3 Johanne Saunier and Charles François © C.Houyoux Pilar

and *Das indische Grabmal*, co-written with Thea von Harbou, but mutilated when conflated into *Journey to the Lost City* (1959) for American release.

Cultural enrichment turned to artistic corruption. The promotional voice preceding the dance, which sounds like a travel advertisement, echoed the early career of Godard's wife, Anna Karina, as a publicity girl, as well as Bardot's cinematic objectification. The extra bedroom scene in *Le mépris* was actually shot in a studio specializing in advertising (Bergala, 2006, p. 178). Indirectly, then, the travel ad in *Erase-E(X)* prolongs the production's gender issue and symbolically taints Saunier's immaculate white dress with low waist (designed by Anke Loh). The movement's second part, for which Saunier changed into what looked like an old-fashioned turquoise bathing suit (created by Perrine Mees), maintained the gender perspective when Dolly Parton belted out 'Jolene, I'm begging you, please, don't take my man' over the sound system.

Lang's creative partnership with Von Harbou is mirrored and updated in Saunier's with Clayburgh. More relevant to Moravia's couple are LeCompte's relationship with William Dafoe, and Godard's with the former model Anna Karina. And when invested with the novel's contempt and the strength of Godard's female characters, the implied erasure of the ex-partner in *Joji Inc.*'s title becomes commensurate with De Kooning's harsh, some might say misogynous, portrayals of women, referenced by Rauschenberg's work (Stevens and Swan, 2004, p. xv). In 2005, Dafoe married Italian actress Gialdo Colagrande, so that for LeCompte, *Erase-E(X)* is a sublimated confrontation with the emotional turmoil preceding the break-up. The creative tandem behind the second movement of *Erase-E(X)* (and within many Wooster Group productions) is nevertheless that of LeCompte and Valk, a fact acknowledged in the dance, when their directorial voices are softly heard over the speakers. Dafoe's well-advertised film career estranged him too much from the company, with the result that *Poor Theater: A Series of Simulacra* (2003) no longer had a part for him (LeCompte in: Savran, 2005, p. 24-25). By the time of *Erase-E(X)*, Dafoe was already an ex-member of the Wooster Group, having at that time moved on to Milwaukee's experimental Theater X, which by coincidence disbanded the year of the breakup (1969-2004). Godard divorced Anna Karina in the late sixties, but *Le mépris* already reflected his marital tribulations. Bardot's black wig invokes Karina's presence and the dialogue at times quotes her almost verbatim, just as Piccoli was wearing Godard's hat and costumes (Bergala et al., 2006, p. 156). When Charles François drops the name of Marianne Renoir, the character Anna Karina played in *Pierrot le fou*, not just Godard's private life resurfaces (including his admiration for the film director, Jean Renoir), but all of the autobiographical echoes start reverberating as well.

By sounding these echoes, the autobiographical subtext woven into *Erase-E(X)* transposes to the everyday world and the present Riccardo's memoir, literally an autobiographical narrative. But the first animating moves were made by Godard, beginning with the casting of Lang's living presence in the film. The 'actuality' of the novel's adaptation is further heightened by telescoping the duration of the lovers' estrangement

from a few months to a few days and by imposing more spatial unity on the action. The latter is achieved by limiting the camera's angles and location trackings, so that characters disappear from view as if they have disappeared into the wings or as if cinema's diegetic off-screen space had become the theatre's extra-diegetic off-stage. The paradoxical effect is that Godard's movie theatricalizes Moravia's novel, more precisely along Brechtian lines (Korte, 1974, p. 284-89; Stam, 1992 [1985], p. 59). Brecht and Lang collaborated in Hollywood on an anti-fascist war movie, *Hangmen Also Die* (1942), an artistic collaboration acknowledged in *Le mépris*, when Lang quotes from one of Brecht's more personal poems, *Poor BB*, which castigates Hollywood's commercialism. The genre crossings of *Le mépris* (epic, novel, film, theatre, poetry) further loosen up the story, renew its 'eventuality', just as Riccardo's unreliable memorial reconstruction of the facts destabilizes the memoir based on them. Apart from Brecht, Dante and Hölderlin are recited as well, which requires Francesca to step up her interpreting for the American producer working with French actors and a German director in an Italian studio. Francesca's far from accurate and at times premature translations open up Godard's material to the attentive and knowledgeable viewers, who may want to protest and correct the inaccuracies, thus rewriting the script in the present. Here Godard's movie rejoins Rauschenberg's 'performative' visual art, since these translations, like the movie's ongoing criticism of the *Odyssey* inviting the viewers into the debate, undo the prerecorded movie's finality. The quotations also revitalize or 'demonumentalize' the original sources, even if Lang himself may be further institutionalized. The film does not exactly achieve an 'open' temporality (Bersani and Dutoit, 2003, p. 22), since it still falls short of the performing arts' contingencies. However, through the ongoing translations, criticism and quotations *Le mépris* certainly strains to retrieve its pre-filmic theatricality.

A suivre

At the time of writing *Erase-E(X)* 4, 5, 6 was announced for the 2007 edition of *Charleroi/Danses* (24-26 April), i.e., without the first three parts. By then, part 4, a co-production with video artist Kurt d'Haeseleer and the Théâtre de la Ville à Paris, had already hosted its 'premiere', a misnomer in the present context, since the overall work's seriality suspends beginnings and endings. In a paradoxical way, *Erase-E(X)* as a recursive performance achieves a fluid objecthood. It allows viewers to get a glimpse of older works (by Joji Inc., Rauschenberg, Godard, Moravia) in a new work. The choreography thereby exposes both the promotional fiction of radical novelty and any conventional revival's false claim of replication, without differentiation. By extension, it also problematizes the permanence and belatedness of art, whether canonical or not, that is shown in museums, movie art houses and theatres, or embodied through practitioners marked by the history of their discipline and their past experience. The incomplete sequence in the numbering of *Erase-E(X)* 4, 5, 6 highlights even better Joji Inc.'s structural commitment to process and provisionality. Though, in a narratological sense, the units within se-

quences may appear independent, by definition, the notion of sequentiality and the embedding of sequences undermine this independence. Joji Inc. goes one step further by inverting the order of the sequence when they reprocess earlier elements, beginning with, though never stopping at, Anne Teresa De Keersmaecker's choreographic phrase. The effect is a de-legitimation of sources, as when Francesca in *Le mépris* starts translating before Prokosch has even spoken, or Rauschenberg erases an original drawing by De Kooning and thereby usurps his position. In temporal and choreographic terms, the recursive sequentiality of *Erase-E(X)* remembers the earlier installments, in order to forget them, since the dancer cannot forget what the body keeps remembering.

Johan Callens is an English professor at the Vrije Universiteit Brussel. He has published widely on drama and done extensive research on the Wooster Group and its associates. In 2002, he organized a conference on the company and in 2004, he edited and introduced an illustrated collection of essays, *The Wooster Group and Its Traditions*.

e-mail: jcallens@vub.ac.be

NOTE

- 1 The version of *Erase-E(X)* seen was that shown at the Royal Flemish Theatre (KVS), Brussels, September, 16 2006.

REFERENCES

- Banes, S., *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London, 1998.
- Bergala, A., Gérin, M. and Aidelman, N., *Godard au travail: Les années 60*. Paris, 2006.
- Bersani, L. and Dutoit, U., *Forming Couples: Godard's Contempt*. Oxford, 2003.
- Carlson, M., *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, 2001.
- Clayburgh, J., 'Letters.' In: *Theatre Crafts*, vol. 18 no. 4. New York, 1984.
- Davidson, S., 'Early Work 1949-1954.' In: W. Hopps and S. Davidson (eds.), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. New York, 1997.
- Derrida, J., *Of Grammatology*. [preface, annotation and trans. G.C. Spivak.] Baltimore, 1976 [1967].
- Godard, J-L., *Le mépris*. 1991.
- Godard, J-L., *Histoire(s) du cinéma*, dvd box set, 4 discs. 2007.
- Kirby, M., *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York, 1965.
- Korte, W., 'Godard's Adaptation of Moravia's *Contempt*.' In: *Literature/Film Quarterly*, vol. 2 no. 2. Salisbury, 1974.
- Mileaf, J. and Witkovsky, M.S., 'Paris.' In: L. Dickerman (ed.), *DADA*. Washington DC, 2005.
- Moravia, A., *A Ghost at Noon*. [trans. Angus Davidson.] Harmondsworth, 1976 [1955].

- Peterson, T. E., *Alberto Moravia*. Boston, 1996.
- Rose, B., *Rauschenberg*. New York, 1987.
- Savran, D., "The Death of the Avant-Garde." In: *TDR*, vol. 49 no. 3. New York, 2005.
- Spector, N., 'Rauschenberg and Performance, 1963-67: A "Poetry of Infinite Possibilities".' In: W. Hopps and S. Davidson (eds.), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. New York, 1997.
- Stam, R., *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, 1992 [1985].
- Steinberg, L., *Encounters with Robert Rauschenberg: A Lavishly Illustrated Lecture*. Chicago and Houston, 2000 [1997].
- Stevens, M. and Swan, A., *De Kooning: An American Master*. New York, 2004.
- Tomkins, C., *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. London, 1965.

Statement Agaath Witteman

De ornamenten die voor mijn theaterontwikkeling van belang zijn geweest laten zich makkelijk benoemen in zes personen. En dat zijn niet alleen theatermakers, maar ook theoretici, dramaturgen en docenten. Makers zijn vaak toch redelijk narcistisch; zij concentreren zich op hun eigen werk en moeten dat ook vaak, terwijl docenten, dramaturgen, theoretici het grotere perspectief trachten te zien. Theater is een gelaagde kunst en de denkers over die kunst verdienen het evenmin vergeten te worden als de makers.

Als eerste, en vooral voor mij persoonlijk, beschouw ik juffrouw Alida Mol, op de nonnenschool, bij de Zusters van Liefde. Ik kwam uit een groot gezin met veel artistieke behoefte. Wij gingen langs de deuren, verkleed, met koffers met kleren, en droegen stukjes voor. Maar dat werd verder niet ontwikkeld. Wij hadden thuis geen boekenkasten, er werd weinig gelezen. Er was talent, maar geen culturele bagage. Maar juffrouw Mol, van de derde tot de vijfde klas van de lagere school, ontdekte mijn aanleg voor taal. Zij heeft die liefde voor taal, voor het gedicht, voor het lezen van literatuur gevoed.

De tweede is Hans Croiset. Ik ontmoette hem toen ik achttien was bij het studententoneel. Ik studeerde in Leiden, maar hij was mijn eerste regisseur, in Delft. Meisjes uit Leiden waren toen nodig in Delft om het gebrek aan meisjes en dus actrices te ondervangen. Ik trouwde met hem, waarna ik dagelijks in contact kwam met Theater met een hoofdletter. Hans gaf mij zijn kennis door, zijn liefde voor het vak. Ik registreerde vanaf mijn achttiende ook al, bij studenten, maar dat was toch nog op het gevoel, en dat lukte ook vaak wel, maar nog niet echt met kennis van zaken. Door het bijzitten bij zijn repetities leerde ik dramaturgisch kijken. En door de discussies met hem leerde ik als het ware 'gelaagd' kijken. Mijn kennis van, passie en gevoel voor theater werden hierdoor ontwikkeld.

Die ontwikkeling liep verder toen ik theaterwetenschap ging studeren en kennis maakte met Erik Vos. Hij gaf in die tijd ook les en wij deden bij theaterwetenschap allerlei extra programma's met hem. Hij is een belangrijke leermeester voor mij geweest. Van hem leerde ik dat je als regisseur niet in je eentje een voorstelling maakt, met een van te voren bedacht concept dat je aan de acteurs oplegt, maar dat je het samen met de acteurs moet doen. Dat klinkt eenvoudiger dan het in werkelijkheid is. Je moet als regisseur je eigen ideeën kunnen loslaten om de acteurs de mogelijkheid te geven hun eigen beelden, verbeeldingen, fantasieën de vrije loop te laten. Hij is voor mij van beslissende invloed geweest toen ik rond 1980 professioneel als regisseur ging werken.

Doordat ik ook in de wetenschap zat, is de vierde bepalende persoon Henri Schoenmakers, destijds medewerker aan het instituut voor theaterwetenschap in

Amsterdam, later hoogleraar in Utrecht. Van hem heb ik geleerd hoe belangrijk het aandeel van de toeschouwers is in het hele proces van theater maken en recipiëren. Net als het inzicht bij Erik Vos, dat je een voorstelling met zijn allen maakt, lijkt ook het besef dat de toeschouwer een cruciaal aandeel heeft in de vorming van een voorstelling een open deur. Maar dat is het niet. Er is lang geen aandacht geweest voor het idee dat de voorstelling uiteindelijk alleen bestaat in het hoofd van de toeschouwer. Zijn dissertatie is een belangrijk ankerpunt geweest binnen de Nederlandse theaterwetenschap in die aandacht voor de toeschouwer. En door die wijsheid tot me te nemen heb ik in ieder geval mijn manier van regisseren gewijzigd.

Als vijfde bron van inspiratie geldt de Franse regisseuse Ariane Mnouchkine. Zij zal niet snel in de vergetelheid raken, daarvoor is er al te veel over haar geschreven. Door haar ben ik geïnspireerd geraakt te kijken naar de politieke rol die theater kan vervullen. Van haar voorstellingen in de jaren tachtig spatte het politieke en sociale engagement. Door het zien van bijvoorbeeld *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* (1986) en de *Oresteia* (1991) ben ik politieker theater gaan maken. Ik was buiten het theater wel met politiek bezig (en nog), maar wist dat nog niet goed te vertalen naar theater. En zij deed dat op een manier waardoor je opeens zag dat het mogelijk was om heel andere bevolkingsgroepen binnen je voorstellingen te halen.

Via Alida Mol kwam ik aan de taal, via Hans Croiset aan de kennis over en de sfeer van theater, via Erik Vos aan de ideeën over vrijheid van de acteur, via Henri Schoenmakers aan het besef van het belang van de toeschouwer en via Ariane Mnouchkine aan het inzicht hoe politiek zich kon verhouden tot theater. En last but not least wil ik de grote Frits van der Meer noemen. Bij hem volgde ik colleges toen ik in Nijmegen kunstgeschiedenis studeerde. Van hem leerde ik, in mijn jonge jaren, niet alleen kijken, maar 'zien'. Daar heb ik mijn hele leven plezier van gehad.

(Opgetekend door Lucia van Heteren.)

Agaath Witteman is regisseuse en is sinds 2003 lid van de Eerste Kamer der Staten-Generaal voor de PvdA. Zij was medeoprichtster en lid van de artistieke leiding van Theater Persona van 1984 tot 1987; artistiek leider van Theater van het Oosten van 1988 tot 1993 en bijzonder hoogleraar kunst en cultuur (Anton van Duinkerkenleerstoel) aan de Katholieke Universiteit Nijmegen van 1991 tot 1993.

De kunst van het vergeten

Nietzsche en Badiou over dans

Kees Vuyk

De tweede van Friedrich Nietzsches ‘unzeitgemässe’ beschouwingen *Over nut en nadeel van de geschiedenis voor het leven* is een lange aanklacht tegen de overdreven aandacht voor de geschiedenis die de filosoof in zijn tijd waarnam. Als gevolg van de idee dat geschiedenis een wetenschap is, heeft zij volgens Nietzsche een veel te groot gewicht gekregen. Het gevolg is dat de geschiedenis het leven in de weg is gaan zitten. De hoeveelheid kennis waarmee deze wetenschap de mensen overspoelt, maakt dat het moeilijk voor hen wordt om nog iets nieuws te ervaren. Het ideaal van objectiviteit geeft historische feiten een onwrikbaarheid, die de vrije omgang ermee verhindert. Nietzsche klaagt dat uit deze benadering van de geschiedenis ‘niets dan geschiedenis voortkomt en zeker geen gebeurtenis’ (Nietzsche, 1994, p. 62). Voor creatieve geesten is deze situatie dodelijk (ibidem, p. 56). De beschrijving die Nietzsche van hun situatie geeft is voor ons nog heel herkenbaar.

Zelfs al maakt iemand iets uitzonderlijks, de meute objectieve historici staat klaar om de maker in breed perspectief te plaatsen. En ogenblikkelijk weerklinkt de echo, maar altijd in de vorm van ‘kritiek’, terwijl deze critici nog kort tevoren niet eens van de mogelijkheid van zo’n werk hadden kunnen dromen. Nergens vindt het de juiste weerklink, overal ontmoet het slechts ‘kritiek’. En die kritiek vindt evenmin weerklink, ook zij ondergaat slechts kritiek. Daarom is men maar overeengekomen om bij veel kritieken van invloedrijk en bij weinig of geen kritieken van mislukking te spreken. Maar zelfs bij dergelijke ‘invloed’ blijft alles bij het oude: men kletst een tijdje over iets nieuws, en vervolgens over iets nog nieuwers – maar men blijft intussen doen wat men altijd al deed (ibidem, p. 66-67).

Nietzsche spreekt in verband met deze situatie van historische ziekte: ‘De plastische kracht van het leven is aangetast door de overmaat van geschiedenis, het leven weet het verleden niet meer als krachtvoer te gebruiken’ (ibidem, p. 131).

Als remedie tegen deze kwaal pleit hij in zijn essay voor een ‘onhistorisch bestaan’. De tekst begint met een lofzang op de vergetelheid waarmee dieren in het leven staan. Zij worden niet geplaagd door de last van een verleden. Hun bestaan is elk moment nieuw. Voor mensen is een dergelijk geluk niet weggelegd. Maar zij kunnen er wel naar streven. Sterker nog: zij hebben de vergetelheid nodig om te kunnen leven. Alleen op

het fundament van het onhistorische kan iets ‘goeds, gezonds en groots, iets waarlijk menselijks groeien’ (ibidem, p. 21). Het is de ‘atmosfeer, waarin iedere grote historische gebeurtenis ontstaat’ (ibidem, p. 23).

Op verschillende plaatsen legt Nietzsche een verband tussen dit onhistorisch bestaan en de kunst. Het onhistorische is een voorwaarde voor alle grote daden: ‘Geen kunstenaar zal zijn vorm, geen veldheer zijn overwinning, geen volk zijn vrijheid bereiken zonder daar tevoren in een onhistorische toestand naar verlangd en gestreefd te hebben’ (ibidem, p. 22). Het onhistorisch bestaan wordt zelf ook als kunst beschouwd: ‘Met het begrip “onhistorisch” bedoel ik de kunst en het vermogen om te vergeten en zich binnen een eng begrensde horizon op te sluiten’ (ibidem, p. 131). Zo ontstaat een tegenstelling tussen geschiedenis en kunst. ‘En alleen wanneer de geschiedenis zich tot kunstwerk laat omvormen, dus zuiver de vrucht van artistiek vermogen wordt, kan ze misschien instincten in leven houden of zelfs tot leven wekken’ (ibidem, p. 82). De vraag is natuurlijk wat voor kunstwerk dat zou moeten zijn. Een onhistorische kunst, die zelf zijn horizon trekt en voor welke vergeten een voorwaarde is voor de scheppende daad? Nietzsche gaat op die vraag niet in.¹ De hedendaagse Franse filosoof Alain Badiou, als velen van zijn generatie sterk beïnvloed door Nietzsche, doet een voorstel dat alleen al opmerkelijk is, omdat hij een kunstvorm noemt die in de filosofie nauwelijks aandacht krijgt: de dans. Ook de positie die Badiou aan de dans geeft te midden van de kunsten is opmerkelijk. In het vervolg van dit artikel wil ik Badiou’s visie op dans uiteenzetten en van een kort commentaar voorzien.

De zwaarte vergeten

‘Mobiele lichamen die ons het vergeten van hun gewicht overdragen’, aldus introduceert Badiou in zijn bundel opstellen over filosofie en kunst de kunstvorm dans (Badiou, 1998, p. 90).² De dans is overdracht volgens Badiou, metafoor en wel, zoals de titel luidt van een essay over dans: ‘metafoor van het denken’. Maar deze rol vervult de dans doordat zij vergeten is, een lichaam is ‘dat zijn gebondenheid, zijn zwaarte vergeet’ (ibidem, p. 92). Als zodanig is zij altijd ‘nieuw begin, omdat de geste van de dans altijd moet zijn alsof zij zijn eigen begin uitvond’ (ibidem).

Het gaat Badiou in zijn tekst om een filosofische plaatsbepaling van de dans. Binnen het kader van een algemenere theorie over de verhouding van filosofie en kunst zoekt hij naar de specifieke rol van de dans in het geheel van de kunsten. Aangezien voor Badiou de waarheid van de kunst gelegen is – ik kom daar nog op terug – in het feit dat zij denkt, dat wil zeggen gedachten oproept (die door de filosofie worden herkend en benoemd) is de taak die Badiou zich stelt in zijn tekst over dans ook te formuleren als een zoektocht naar het denken van de dans. Wat denkt de dans? Die vraag leidt Badiou naar Nietzsche. Niet in de eerste plaats de Nietzsche van *Over nut en nadeel van de geschiedenis voor het leven*, hoewel daarmee zoals gezegd ook verbindingen liggen, maar Nietzsche als auteur van *Also sprach Zarathustra*. In dit laatste werk zet Nietzsche immers

een heel eigen visie op denken uiteen, terwijl hij over zijn protagonist ook zegt – heel expliciet in zijn autobiografische terugblik op het eigen leven en werk *Ecce Homo* – dat deze ‘een danser’ is (Nietzsche, 1960, deel II, p. 1136). Badiou is benieuwd naar het denken van deze danser. Daarom begint hij zijn essay over de dans met een beschrijving van enkele motieven uit *Also sprach Zarathustra*. In deze motieven klinken uiteraard elementen uit Nietzsches eerdere tekst over de geschiedenis door, maar wel in een ander register, ontdaan met name van een terminologie die herinnert aan Arthur Schopenhauer, de leermeester in samenspraak met wie Nietzsche zijn denkweg begint.

In verschillende passages van *Also sprach Zarathustra* vergelijkt Zarathustra denken met dansen. De dans is voor Zarathustra de taal die zich het best leent voor het spreken over ‘de hoogste dingen’ (ibidem, p. 369). Zarathustra wil daarom alleen in ‘een God geloven die zou kunnen dansen’ (ibidem, p. 307). Tegelijk maakt dit boek ook duidelijk hoe lastig dansen is en hoe moeilijk vol te houden, zelfs voor Zarathustra. Nietzsche wijt dat laatste aan de ‘geest van de zwaarte’ (ibidem, p. 439), Zarathustra’s naam voor wat eerder onder invloed van Schopenhauer ‘geschiedenis’ heette. *Also sprach Zarathustra* is te lezen als een lange worsteling met deze geest van de zwaarte, die zich in talloze gedaanten aan Nietzsches profeet voordoet. Al die gedaanten verkondigen steeds weer dezelfde boodschap: gehoorzaamheid, deugd, ernst; altijd een boodschap die de mensen een last oplegt, hen vraagt hun plicht te vervullen, hen herinnert aan een verleden waaraan niet valt te ontsnappen. Tegenover deze geest van de zwaarte stelt Nietzsche de geest van het scheppen. Zarathustra verkondigt een nieuwe mens, de mens die tegenover het ‘je moet’ van de geest van de zwaarte een ‘ik wil’ stelt (ibidem, p. 294). Deze nieuwe mens – die van Nietzsche de inmiddels omineuze naam ‘Ueberschensch’ krijgt (ibidem, p. 280), maar die hij ook soms veel onschuldiger aanduidt als eenvoudigweg ‘kind’ (ibidem, p. 294) – wil nieuwe waarden scheppen en met die nieuwe waarden de mensen op nieuwe wegen leiden, weg van de zwaarte naar een wereld van lichtheid (ibidem, p. 440). Deze scheppingsdrang vergelijkt Zarathustra met vliegen. Zarathustra zegt van zichzelf dat hij een ‘vogel-aard’ heeft (ibidem, p. 439). Dansen ziet hij als een voorbereiding op het vliegen (ibidem, p. 442). Het gaat Nietzsche daarbij niet om ‘Freischweberei’. De nieuwe waarden die hij voorstaat zijn de waarden van het lichaam (ibidem, p. 300-301). De onschuld van het kind is voor Nietzsche de toestand van het lichaam voordat de zwaarte er bezit van genomen heeft.

Lichaam en denken

Al deze nietzscheaanse motieven zijn terug te vinden in het essay van Badiou. Ik heb elementen van het ‘vergeten van de zwaarte’ en ‘het nieuw begin’ reeds gememoreerd. Het volledige citaat waaruit beide elementen komen luidt als volgt.

Het moet gezegd worden dat inderdaad de dans, die vogel is en vlucht, ook dat is wat het kind aanduidt. De dans is onschuld, omdat zij een lichaam is voorafgaand aan het lichaam. Zij is vergeten, omdat zij een lichaam is dat zijn binding, zijn gewicht vergeet. Zij

is nieuw begin, omdat het dansende gebaar altijd moet zijn alsof het zijn eigen begin uitvond. Spel, inderdaad, de dans bevrijdt immers het lichaam van alle sociale nabootsing, van alle ernst, van alle conventie (Badiou, 1998, p. 92.)

Het zijn vooral de relaties die Nietzsche legt tussen het lichaam en het denken die Badiou fascineren. In dat kader benadrukt hij dat dans geen 'primitieve extase is of vergeetachtig herkauwen' (ibidem, p. 96). Dans brengt mensen niet het geluk van het dier uit *Over nut en nadeel van de geschiedenis*. 'De dans is geenszins de bevrijde impuls van het lichaam. Ze is integendeel de lichamelijke demonstratie van de ongehoorzaamheid aan een impuls. De dans toont hoe de impuls in de beweging ineffectief gemaakt wordt, zodat het niet gaat om gehoorzaamheid maar om terughoudendheid' (ibidem, p. 95-96). Vanwege die ongehoorzame terughoudendheid is dans heel iets anders dan gymnastiek. Dans gaat ook verder dan de gehoorzame uitvoering van een choreografie. Het lichaam van de dans is geen onderworpen lichaam. Dans is 'een vorm van bewegen die niet ingeschreven is in een uiterlijke bepaaldheid, maar die beweegt zonder zich los te maken van zijn eigen centrum' (ibidem, p. 94). Het gaat in de dans dus om de dans zelf, maar niet in de betekenis dat de dans zijn eigen essentie uitdrukt. De dans drukt niet iets uit, zelfs niet zichzelf. Dat bedoelt Badiou met de term 'terughoudendheid', die voor hem essentieel is voor de dans. De dans toont evenzeer iets niet als dat zij toont. De beweging van de dans heeft zijn essentie in 'dat wat niet heeft plaatsgevonden' (ibidem, p. 95). De essentie van de dans is 'eerder de virtuele beweging dan de actuele beweging' (ibidem, p. 97). Het tonen van de dans is dus eerder aanduiden dan expressie. Datgene wat de dans aanduidt is volgens Badiou het denken. Maar niet een welbepaald denken. Dans is 'de metafoor van dat elk waar denken is opgehangen aan een evenement. (...) De metafoor van het ongefixeerde' (ibidem, p. 97).

Omdat voor Badiou kunst en denken nauw samenhangen, krijgt de dans voor hem de bijzondere status van een kunst die (nog) geen kunst is, die voorafgaat aan de kunst, een soort protokunst, 'teken (...) van de mogelijkheid van kunst, zoals die ingeschreven is in het lichaam' (ibidem, p. 109). Badiou schrikt niet terug voor de conclusie: 'de dans is geen kunst' (ibidem), maar die conclusie houdt voor hem niet in dat de dans inferieur is aan de kunst. Integendeel, de dans is fundamenteel voor de kunst. Door de dans weten wij dat 'het lichaam in staat is tot kunst' (ibidem). Dat betekent niet dat de dans volgens Badiou een kunst van het lichaam is. De dans toont niet het lichaam als lichaam. Zij maakt van het lichaam een 'lichaam-dat-denkt' (*corps-pensée*). Om deze laatste gedachtegangen goed te kunnen begrijpen is het nodig dieper in te gaan op Badiou's filosofie, met name zijn ideeën over de betekenis van de kunst.

Kunst als gebeurtenis (événement)

Het eerste dat opvalt bij het lezen van Badiou is dat hij, tegen de postmoderne tijdgeest in, vasthoudt aan enkele klassieke filosofische begrippen: waarheid, oneindigheid, onsterfelijkheid.³ Maar hij geeft deze een nieuwe lading. Staan deze begrippen in de

klassieke filosofie voor de eeuwige kwaliteiten van het zijn, gedacht als iets wat ontheven is aan het alledaagse bestaan, in Badiou's filosofie houden zij de mogelijkheid levend van een breuk in een gegeven – alledaagse – situatie. Voor Badiou hebben deze begrippen geen transcendente lading: zij verwijzen niet naar een andere wereld dan de bestaande, die de bestaande de maat neemt of erin intervenueert. De breuk met het bestaande waaraan zij refereren, speelt zich geheel af in de bestaande wereld. Oneindigheid is niet iets wat ontsnapt aan het eindige, het is een kwaliteit zelf van de eindigheid. Waarheid breekt niet van buitenaf binnen in de alledaagse werkelijkheid, zij is een gebeurtenis van die werkelijkheid.

Badiou is gefascineerd door dergelijke breuken in het bestaan van mensen. Zij zijn een belangrijk thema van in elk geval zijn latere werk. Terecht wordt hij daarom gekarakteriseerd als revolutionair denker (De Brabander, 2006). Het verschijnen van zo'n breuk noemt Badiou een evenement, een gebeurtenis. Hoe belangrijk dit evenement is voor Badiou, blijkt uit de titel van wat zijn hoofdwerk wordt genoemd: *Etre et événement*. Evenementen zijn gebeurtenissen waarin waarheid et cetera verschijnt – en weer verdwijnt. Het zijn momenten dat een ware gedachte of, actiever, een waar denken (Badiou gebruikt het woord *pensée*) oplicht. De taak van de filosofie is volgens Badiou om deze waarheden te herkennen en te benoemen. In dat proces van benoemen ontstaat wat Badiou het subject noemt. Dit subject is – anders dan gebruikelijk in de filosofie – geen spontane kracht, het is niet de initiator van de gebeurtenis. Het is een effect. Het subject is datgene dat trouw blijft aan de waarheid en zodoende de revolutie, die in het evenement verborgen zit, gestalte geeft. Dit subject hoeft geen persoon te zijn. Het kan ook een configuratie zijn. Badiou noemt als voorbeeld de Griekse tragedie (Badiou, 1998, p. 26). De tragedie is de drager van een waarheid die een revolutie betekende in de Griekse cultuur.

Ten overstaan van gebeurtenissen heeft de filosofie bij Badiou een dienende rol. De filosofie creëert de waarheden niet. Zij benoemt ze slechts als zij zich voordoen (en als de filosofie haar taak goed vervult). De filosofie is bij Badiou niet de denkende instantie. Zij geeft het denken een naam. Maar het echte denken, in de zin van een gebeurtenis waarin waarheid, oneindigheid en onsterfelijkheid oplicht, doet zich volgens Badiou slechts op vier terreinen van het leven voor, te weten de wetenschap, de politiek, de kunst en de liefde. Op deze gebieden van het leven kunnen dingen gebeuren die tot radicale breuken leiden met het bestaande. Zulke gebeurtenissen noemt Badiou ook wel denken (*pensée*). Het hoogste waartoe wetenschap, politiek, kunst en de liefde in staat zijn is daarom denken. Zo is de kunst verbonden met denken. In een lezing voor een publiek van kunstenaars geeft Badiou de kunst in onze tijd zelfs een heel speciale plaats, omdat met name de politiek het volgens hem tegenwoordig laat afweten, terwijl er een sterke behoefte is aan revolutie, een nieuw denken, dat een nieuw subject voorbrengt.

Er bestaat vandaag werkelijk een specifieke verantwoordelijkheid van de artistieke creatie, namelijk om de mensheid te helpen een nieuw subjectief paradigma te vinden. Het subject

van de kunst is dus niet slechts de creatie van een nieuw proces op het eigen terrein, maar het is ook een kwestie van oorlog en vrede, want als we geen nieuw paradigma vinden (...) zal de oorlog eindeloos zijn (Badiou, 1997, p. 5.)

Dans en evenement

De rol van de dans in de filosofie van Badiou is nu scherper te omlijnen. We zagen reeds dat de dans een kunst is op de drempel van het denken, geen denken van waarheden, maar metafoor van het evenement, teken van de mogelijkheid dat waarheden oplichten die als een revolutie een situatie totaal kunnen veranderen. Hieraan kan nu worden toegevoegd dat de dans geen subject voortbrengt. Dat werpt licht op enkele principes die Badiou in zijn essay over de dans opsomt, waarbij hij zich beroept op de dichter Stéphane Mallarmé. Allereerst is daar het principe dat het lichaam van de dans altijd anoniem is. Het dansende lichaam is nooit een persoon, het is geen personage, geen imitatie. Het verwijst niet naar iets buiten zichzelf is evenmin uitdrukking van iets in zichzelf. Mallarmé spreekt van 'embleem' (Badiou, 1998, p. 101). Wat de dans zichtbaar maakt is dat 'het ware denken, opgehangen aan de gebeurtenis en haar verdwijning, de voortbrenging is van een onpersoonlijk subject (...) gevolg van het feit dat een subject niet bestaat voor de gebeurtenis die het [i.e. het subject – KV] toelaat' (ibidem). De dans demonstreert dus een belangrijk punt van de filosofie van Badiou, namelijk dat het denken – dus de kunst als denken – niet het werk is van een subject, maar omgekeerd. De dans beweegt zich precies op de grens van het denken, voordat het denken een naam krijgt en het subject verschijnt.

Het tweede principe dat ik wil toelichten hangt hier nauw mee samen. Badiou hangt het op aan de uitspraak van Mallarmé: 'la danseuse ne danse pas.' Badiou legt deze uitspraak als volgt uit: dansers zijn niet alleen geen personen, zij zijn ook geen dansers, waarbij onder danser wordt verstaan: 'iemand die een dans uitvoert' (ibidem, p. 100). De nadruk ligt daarbij op het uitvoeren. 'De "ware" danseres moet nooit verschijnen als iemand die de dans kent die zij danst' (ibidem, p. 104). Als dat laatste het geval is, dan is er immers geen sprake van een gebeurtenis. Een gebeurtenis is niet van tevoren gepland, is zelfs niet te voorzien. Als 'metafoor van het denken' is de dans volgens Badiou in staat om ons 'met de middelen van het lichaam' over te dragen 'dat een denken in de vorm van zijn ontstaan-als-gebeurtenis onttrokken is aan elk vooraf bestaand weten' (ibidem, p. 104). Dat vraagt wel een attitude van dansers. 'De danseres is al haar kennis (savoir) als danseres wonderbaarlijk vergeten (...) Zij schaft elke gekende dans af omdat zij beschikt over haar lichaam alsof het was uitgevonden' (ibidem, p. 105). De dans toont het lichaam als 'ontluiken' (ibidem).

Vorm en daad

Een mogelijk bezwaar tegen Badiou's benadering van de dans is dat de dans wel erg vanuit het negatieve wordt benaderd. Badiou schrijft een soort negatieve theologie van de

dans. Omdat hij de dans gelijkstelt met het evenement voordat het als evenement wordt (h)erkend, lukt het hem niet om anders over dans te spreken dan in termen van wat het niet is: dans is geen denken, geen subject, geen persoon, geen kunst, zelfs geen dansen. Haar vaardigheden zijn vergeten, afzien, terughoudendheid. Het meest positieve dat van de dans te zeggen valt is dat zij verwijst, overdraagt, symboliseert, dus haar wezen vindt in wat ze niet is. Ook al is dit 'niet' in de filosofie van Badiou een belangrijk moment, het is erg weinig om een kunstvorm op te gronden. Ook de andere kunsten kennen dit negatieve moment in zoverre zij allemaal een evenementieel karakter hebben, maar daar wordt dit evenement gevolgd door naamgeving en subjectivering. De waarheid van het evenement wordt beproefd in een waarheidsprocedure. Het evenement verstoort de bestaande orde, maar door wat het teweegbrengt kan het ook het begin zijn van iets nieuws. De dans is zuiver beginnen. Kan dit beginnen alleen gedacht worden vanuit het negatieve?

In een recent boek van Badiou, *De eeuw* (2006), staat tegen het einde een passage over de danskunst, die gelezen kan worden als een reactie op deze vraag (Badiou, 2006, p. 203 e.v.). De passage past in een beschouwing over het begrip 'oneindigheid'. Zoals hierboven al aan de orde kwam wil Badiou vasthouden aan dit klassieke begrip, maar het losmaken van zijn transcendentie lading. In deze passage zoekt hij naar een immanente oneindigheid: de oneindigheid van de eindige wereld. Hij sluit daartoe aan bij Georg Wilhelm Friedrich Hegels beschouwing in de *Logik* over de omslag van kwantiteit naar kwaliteit (Hegel, 1969, p. 260 e.v.). Kwantiteit is bij uitstek een begrip van eindigheid: een hoeveelheid is altijd een beperkte hoeveelheid. Een getal is wat het is en niets anders dan dat. Toch komt volgens Hegel in de wereld van de kwantiteit oneindigheid voor. Het is in de eerste plaats de oneindigheid van het al maar doorgaan, van de herhaling die maakt dat bijvoorbeeld elk getal gevolgd wordt door een ander getal 'tot in het oneindige'. Hegel noemt dat 'das schlechte Unendliche'. Maar hij onderscheidt ook een tweede vorm van oneindigheid in dit gebeuren. Die is niet, zoals de eerste, verbonden met het resultaat van de herhaling van de eindige, maar zit verborgen in de daad van de herhaling zelf. Door die daad los te maken van het resultaat blijft de beweging van het uitgaan uit zichzelf, het overschrijden over. Dat is ook een vorm van oneindigheid in de eindige wereld. 'Dat immanente creatieve vermogen, die onvernietigbare macht buiten de grenzen te treden is het oneindige als kwaliteit van het eindige' (Badiou, 2006, p. 202).

Badiou herkent dit schema in het streven van een groot deel van de twintigste-eeuwse kunst, om het kunstwerk los te maken van de daad waardoor het wordt gemaakt. Het werk schuift naar de achtergrond en de daad komt centraal te staan. Kunst is dan niet langer de belichaming in een eindig 'werk' van een oneindige macht – wat het romantische programma voor de kunst is –, maar een daad, die in de herhaling zijn daadkracht zichtbaar maakt. De vraag die dan opdoemt is echter die naar de zichtbaarheid van de kunstzinnige daad. Met andere woorden: hoe herkennen we deze kunst?

Dan komt Badiou met het voorbeeld van de danskunst, 'paradigma van de vervagen-

de kunst' (ibidem, p. 203). Badiou herinnert eraan dat de dans in de twintigste eeuw een belangrijke kunstvorm geworden is, 'juist omdat ze slechts handeling is'. Hij vraagt: wat is het spoor ervan? Met andere woorden: hoe wordt de dans zichtbaar als kunst? Hij komt dan uit bij het begrip 'vorm'. Niet de vorm die verbonden is met de materie, als datgene wat de materie begrenst, eindig maakt. Deze vorm is voor Badiou verbonden met de klassieke oneindigheid. Een vorm die hij idee noemt, een vorm die verschijningsvorm is van de daad, resultaat van vormgeving, waarbij de vormgevende daad wordt opgevat als de gebeurtenis waarin het eindige uit zichzelf het oneindige voortbrengt. Die vorm is voor hem het centrale begrip van de twintigste-eeuwse kunst. Is formalisme niet het krachtigste kenmerk van deze kunst, juist wanneer zij avant-garde, revolutionaire kunst is? In dit schema zou de dans het breekpunt presenteren (niet verbeelden of afbeelden, eerder uitbeelden⁴, waarop in de eindige vorm het oneindige oplicht – het moment van de daad, het moment dat de tijd nieuw begint.

Formalisme en performativiteit

Nu zijn we weer terug bij de Nietzsche van het begin. Diens pleidooi voor het onhistorische was immers ook bedoeld om de juiste voorwaarden te creëren voor het handelen. Het legt de nadruk op een primair, snel vergeten moment van het handelen: het moment van het afstand nemen van het bestaande. Om iets nieuws mogelijk te maken, moet er eerst ruimte gecreëerd worden voor het nieuwe. Scheppen begint met vergeten. Er is immers altijd al iets. Wie daar niet van loskomt zal nooit iets nieuws tot stand brengen. In elke ware handeling zit daarom een moment van onbepaaldheid dat voorafgaat aan datgene waarop de handeling is gericht. Badiou spreekt over vormgeving los van de vorm. Beter lijkt het mij om – heel nietzscheaans – over dit element te spreken als 'wil tot vormgeving'. Als Nietzsche over de 'wil tot macht' spreekt, dan bedoelt hij ook niet in de eerste plaats een wil die macht wil veroveren, al sluit hij die connotatie niet uit. Wat hij allereerst met de 'wil tot macht' bedoelt is een wil die ruimte eist voor zichzelf, die zich wil doen kennen, zich wil laten zien, los van alles wat er vervolgens gekend en getoond wordt. Deze 'wil tot vormgeving' is nu aan te wijzen als de kern van de dans. Het is vanwege deze kern dat de dans aanwezig is in elke handeling die kunst genoemd mag worden, zelfs al is dans zelf wellicht geen kunst.

Wie in Badiou's analyse een oproep tot of een verdediging van het formalisme ziet in de dans, begrijpt hem verkeerd. Ook als Badiou gelijk heeft dat de revolutionaire kracht van de twintigste-eeuwse kunst, haar evenementiële karakter, zit in de 'vormwil' die deze kunst tentoonspreidt, dan nog leidt juist zijn eigen bepaling van de dans als kunst vóór de kunst ertoe dat dit formalisme voor de dans een stap te ver is. Bij de dans gaat het om het eerste moment van de vormgeving, het moment van de daad, die nog louter 'wil tot vormgeving' is. Wat daarna komt is niet essentieel meer. Niet formalisme is dus haar 'wezen', maar performativiteit. Deze performativiteit is recentelijk in alle kunsten steeds belangrijker geworden. Daarbij wordt soms gesproken van 'theatralisering'.

Dat lijkt nu echter een minder juiste benaming. Beter is, denk ik nu, om te spreken over de 'bewustwording van het dansante' in de kunst. Dat maakt een onderscheid mogelijk tussen theatraalizing en de spektakelmaatschappij. Ook de spektakelmaatschappij rukt op en ja, dat is een vorm van theatraalizing, maar die moet wel onderscheiden worden van haar tegendeel. En het enige dat tegenwicht kan bieden aan het spektakel is de kracht van het performatieve, die zich het meest zichtbaar toont in de dans.

Kees Vuyk is filosoof en universitair hoofddocent kunstbeleid en -management aan de Universiteit Utrecht.
e-mail: kees.vuyk@let.uu.nl

NOTEN

- 1 Wel keert het thema van het creatieve vergeten in zijn werk terug, bijvoorbeeld aan het begin van het tweede deel van *Zur Genealogie der Moral* (Nietzsche, 1960, deel II, p. 799 e.v.). De kunst als voorbeeld van echt handelen is een thema dat Nietzsche zijn hele leven bezighoudt.
- 2 Vertaling citaten KV.
- 3 Voor deze zeer beknopte samenvatting van enkele thema's van de filosofie van Badiou heb ik gebruikgemaakt van Badiou (1998), Badiou (2005), Badiou (2006) en De Brabander (2006).
- 4 Vergelijk het gebruik dat ik van deze termen maak in Vuyk (2002), p. 228 e.v.

LITERATUUR

- Badiou, A., *Petite Manuel d'Inesthétique*. Paris, 1998.
- Badiou, A., *De ethiek*. Utrecht, 2005.
- Badiou, A., *De twintigste eeuw*. Kampen, 2006.
- Badiou, A., 'The subject of art'. In: *The Symptom, on line journal*. 1997/2005. (www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html)
- Brabander, R. de (red.), *Alain Badiou: revolutionair denker*. Kampen, 2006.
- Hegel, G.W.F., *Logik I*. Frankfurt am Main, 1969.
- Nietzsche, F., *Werke in drei Bände* (ed. K. Schlechta). München, 1960.
- Nietzsche, F., *Over nut en nadeel van de geschiedenis voor het leven. Tweede traktaat tegen de keer*. Groningen, 1994.
- Vuyk, K., *Het menselijk teveel*. Kampen, 2002.

Statement Alain Platel

Herinneringen worden waardevoller naarmate je ouder wordt. Vroeger was ik veel minder met het verleden bezig. Als jonge theatermaker ben je vooral bezig met je overal tegen af te zetten, om zo een eigen stem te ontwikkelen en iets toe te voegen aan wat er al bestaat, om de mogelijkheid te creëren een stap vooruit te zetten. Hierbij gebruik je door anderen verworven dingen. De podiumkunst is overigens de enige kunstvorm waarbij je al doende je signatuur kan maken.

Nu ik die ‘signatuur’ min of meer gevonden heb, wint het verleden aan belang – in de zin van een context waarin je aardt en je ingebed voelt. Je beseft door die context waarom je bent zoals je bent, welke geschiedenis je met je meedraagt en hoe die zich door alle gaten en spleten van je leven manifesteert. Zoals in herinneringen die mij als inspiratiebron overvallen of mij tijdens het creëren als een inzicht treffen.

Herinneringen zijn een belangrijk onderdeel van mijn creëren en kunnen werkelijk van alles zijn. Van een mensbeeld dat ik tijdens mijn opleiding orthopedagogie ervoer en als drijfveer voor VSPRS (2005-2006) hanteer, tot een concreet stukje muziek, *Wir eilen mit Swachen* (Cantate 78 van Johann Sebastian Bach), dat ik absoluut wilde gebruiken in *Iets op Bach* (1997-1998). Het gebeurt ook dat mijn maken herinneringen oproept. Toen ik voor het eerst met kinderen werkte (Mussen, 1989, *Les Ballets C de la B*), besepte ik plots dat ik via de kinderen in staat was om mijn eigen jeugd te (her)creëren. Dingen die zij zeiden, bepaalde manieren van zijn, wandelen, kleden, praten, eten, deden mij begrijpen waarom ik als kind zus en zo was.

Het verleden opvoeren in de zin van repertoirestukken kan mij als theatermaker niet boeien of inspireren. Wat me wel meer en meer boeit, een fascinatie die begon vanaf *Bonjour madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, Il va sans doute pleuvoir, ...* (1993-1994) en *La Tristeza Complice* (1995-1996) is werken met muziek die geschiedenis heeft gemaakt. Ik houd van muziek die met de juiste akkoorden direct het juiste (gevoels)effect bereikt. Dat kan evengoed barokmuziek als hedendaagse popmuziek zijn. Met de combinatie van deze twee ‘uitersten’ speel ik graag en veel in mijn creaties om zo de scènes muzikaal te ‘kleuren’.

Ik ben bezig met de geschiedenis zoals die zich op dit moment afspeelt. Elk verhaal wordt anders verteld in een andere tijd, omdat elke voorstelling zich in een unieke relatie verhoudt tot de maatschappij waarin die gecreëerd wordt. In de plaats van verhalen uit het verleden te bewerken – er zijn genoeg theatermakers die dat schitterend doen – creëer ik liever iets nieuws, iets actueels. Met het verleden als inspiratiebron. Het verleden is een bos waar ik takjes inspiratie sprokkel en van al die takjes maak ik een groot kampvuur, dat is mijn voorstelling.

Ik maak stukken met de humus van de samenleving. Gewone mensen maken de geschiedenis. De grote spelers die de beslissingen nemen, werden grote spelers

doordat zij verkozen raakten. Daarom doe ik niets liever dan rondkijken. Ik kan echt over alles – van een huis tot een tafel, een stoel, een vork of een paardenbloem – in extase geraken. Ook de wijze waarop een samenleving gestructureerd is en functioneert, vind ik bewonderenswaardig. De laatste 25 jaar heb ik Gent zien openbloeien van een doodse, vuile stad tot een sprankelende stad. Die chaotische, steeds dynamiek, die tintelende sfeer van de straat is almaar meer in mijn voorstellingen gesloten. De kiem ligt echter in de keuze die Les Ballets C de la B bij de start maakte: wij maakten onszelf, onze levens, tot onderwerp. Daardoor creëerden wij een grote herkenbaarheid die wij wilden behouden. Hierdoor ontdekte ik dat je dans kan laten gebeuren in een context die niet direct iets esthetisch uitstraalt. Zo kan ik met dans iets over de wereld vertellen en zowel genot als reflectie teweegbrengen. Onze stukken werden steeds voller en er gebeurden steeds meer dingen simultaan. Maar binnen deze evolutie bleven wij streven naar een manier om de toeschouwers in het geheel te laten meegaan, zonder dat zij zich verloren zouden voelen of het gevoel zouden krijgen naar losse sprokkels te kijken. Toeschouwers moeten het gevoel hebben gevuld te zijn met iets, zoals je een voldaan gevoel hebt na een middagje ‘mensen kijken’ op een terras. Theater is in zijn beste vorm een kortstondige commune. Een moment dat een verlichtend, louterend, zalvend, deugd doend effect kan hebben.

(Opgetekend door Els Van Steenberghe.)

Alain Platel is orthopedagoog van opleiding, en heeft zich ontwikkeld tot regisseur, performer en choreograaf. In 1984 richtte hij het dans- en theatercollectief Les Ballets Contemporains de la Belgique op, kortweg Les Ballets C. de la B.
website: www.lesballetscdela.be

**Lopende projecten en
lopend historisch onderzoek**

Wat gebeurt er als personages tot leven komen?

Een onderzoek naar de kracht van visualiteit in literatuur, retorica, beeldende kunsten en theater in de Grieks-Romeinse wereld

Stijn Bussels

Momenteel onderzoek ik aan de hand van Grieks-Romeinse geschriften over beschrijvende literatuur, beeldende kunst en theater hoe aan visualiteit een ingrijpende rol werd toebedeeld. Ik ga na hoe visualiteit ertoe kan leiden dat het representatieve niveau wordt weggedacht door de toeschouwer – het moment waarop beelden en personages lijken te leven – en betrek dit op de vraag op welke manier kunst werd verondersteld in te grijpen en dus meer is dan een loutere afspiegeling van de maatschappij.

Mijn proefschrift *Van macht en mensenwerk. Retorica als performatieve strategie in de Antwerpse intocht van 1549* (2005) had een aansluitende vraagstelling, maar concentreerde zich op een andere periode. Daar stond namelijk de intocht van Karel V en zijn zoon Filips in Antwerpen in 1549 centraal. Ik ging na hoe het stadsbestuur en de Habsburgers performatief hun macht (her)bevestigden met parades, tableaux vivants, toernooien en vuurwerk (zie Bussels, 2005c). Naast mijn promotoren Jürgen Pieters en Mieke Kolk had ik nog een derde onontbeerlijke begeleider, Caroline van Eck. Mijn interesse sloot aan op haar onderzoek naar de overtuigingskracht van vroegmoderne kunst en de hieraan gelieerde theoretische roots uit de retorica. Het NWO gaf groen licht voor haar VICI-project *Art, Agency and Living Presence*, waarin ik samen met vijf andere onderzoekers momenteel onderzoek verricht aan de Universiteit Leiden. In dit project staat de vraag naar de persuasieve kracht van kunst centraal. Hiervoor wordt gefocust op living presence responses, het geloof dat een representatie niet langer een weergave is, maar ‘echt’.

Om na te gaan wat dit bewerkstelligt, wordt gebruikgemaakt van Alfred Gells antropologische visie op kunst in *Art and Agency* (1908). Beeldende kunst wordt er niet besproken als een te ontcijferen tekst of esthetisch object, maar als een bemiddelaar in de maatschappij. Een kunstenaar of opdrachtgever is een handelende persoon, een agent, die met de bemiddeling van kunst verandering teweeg wil brengen. Het VICI-project is gedreven door de overtuiging dat de artistieke agency (nauw gelieerd aan de theaterwetenschappelijke ideeën rond performativiteit) meer is dan louter de bemiddeling van de intenties van een persoon. Volgens ons geloven veel mensen dat representaties een eigen leven kunnen leiden en dus zelfstandig veranderingen bewerkstelligen. Hierdoor willen wij bij het onderzoek van de manier waarop kunst agency kan uitoefenen niet louter focussen op de intenties van de ‘auteur’ waartoe Gell zich beperkt.

Dit kan worden toegelicht met mijn eigen aandeel in het project. Het start vanuit Quintilianus’ *Institutio oratoria* of *De opleiding tot redenaar* (VI.2.25-36), waarin hij duidelijk

maakt hoe emoties kunnen worden opgewekt. De grootste efficiëntie wordt bereikt door in detail in te gaan op het centrale onderwerp. Het voorbeeld is een moordzaak, waarin wordt beschreven hoe de dader binnensluip, plots tevoorschijn springt, de belaagde doodsbang wordt en gaat schreeuwen et cetera. De jury denkt het beschrevene als ooggetuige te zien, raakt geëmotioneerd en is sterk geneigd de verdachte te veroordelen. Het effect van de gedetailleerde beschrijving draagt de Griekse term ‘enargeia’ of ‘visuele helderheid’. Door hiermee te starten beperkt mijn onderzoek zich niet tot het beeld alleen, zoals bij Gell het geval is, maar is het ook gelieerd aan de beeldende tekst.

Deze link wordt ook duidelijk bij Quintilianus, die steevast verwijst naar de visuele kunsten en het theater om de kracht te beschrijven van beeldend taalgebruik in de retorica. Naast de ideeën over de beeldende kunst worden de klassieke beschouwingen over theater gebruikt. Het is een geprivilegieerde plaats waar tekst en beeld samenkomen. Vaak werd besproken hoe de toeschouwer het gespeelde personage ervaart als een werkelijke persoon in een actie die wordt bepaald door een gedeeld hier en nu. In navolging tot Gell kan ik hierbij nagaan hoe deze reactie bewust werd opgeroepen door de toneelschrijver en acteur en welk doel zij voor ogen hadden. In tegenstelling tot Gell ga ik echter niet enkel uit van de auteursintenties, maar concentreer ik me ook op de manier waarop de opvoering zelf gedacht werd een invloed uit te oefenen op het publiek. Bijvoorbeeld door het feit dat zoveel mensen zich samen op één plaats bevonden en dat regelmatig een gevecht tussen de toeschouwers uitbrak.

Bij deze aanvulling op Gells concept van agency ga ik echter voornamelijk in op filosofische concepten uit de Grieks-Romeinse periode. In *Peri hypsous* of *Over het sublieme* van Longinus wordt de tragedie ingezet om te verklaren hoe kunst de toeschouwer én de kunstenaar tot een niveau van inzicht kan leiden die elke menselijke intentie overstijgt. Daarnaast kan worden verwezen naar de Griekse term ‘apatē’, het maskeren van de fictieve status van het gerepresenteerde. In een van de vroegste fragmenten over theater schrijft de sofist Gorgias dat de tragedieschrijver of -speler correcter handelt dan de niet-bedrieger en dat de bedrogen toeschouwer meer wijsheid toont dan de niet-bedrogene. Dit kan gelieerd worden aan Aristoteles’ *Poetica*, waarin wordt gesteld dat de fictie van de tragedie een ongekend inzicht in de maatschappij biedt. De living presence response die door de tragedie wordt opgewekt, is een begin van een emotioneel proces bij de toeschouwer. Dat proces is niet gedomineerd door de theatermaker, maar door het beleefde tijdsverloop van de opvoering. Deze concepten vormen een welkome leidraad om na te gaan hoe gedacht werd dat kunst op een zelfstandige manier de wereld kan veranderen.

Stijn Bussels is postdoctoraal onderzoeker aan de Universiteit Leiden bij Pallas, het Instituut voor Kunsthistorische en Letterkundige Studies. Hij werkt er als historisch theaterwetenschapper aan het VICI-project van Caroline van Eck Art, *Agency and Living Presence*. Daarvoor richt hij zich op de Grieks-Romeinse periode, maar verricht eveneens onderzoek naar de vroegmoderne periode.
e-mail: s.p.m.bussels@let.leidenuniv.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

- Bussels, S., 'To Take in a Town with Gentle Words. The Use of Loci in the Antwerp Entry of 1549'. In: M. Bruun, D. Cowling (eds.), *The Role of Commonplaces in Western Europe (1450–1800): Reformation, Counter Reformation and Revolt*. Leuven, voorziene publicatie najaar 2007.
- Bussels, S., 'Between Decency and Desire: Verbal and Visual Discourses on Nudity in the Antwerp Entry of 1549'. In: *Queeste*. Hilversum, voorziene publicatie najaar 2007.
- Bussels, S., 'Vrouwe Retorica, bedrieglijke schone. De rol van retorica in de toneelstukken van Coornhert'. In: *Jaarboek De Fonteyne*, voorziene publicatie najaar 2007.
- Oostveldt, B. van en S. Bussels, 'Vreemde schurken laten schitteren: De vroegmoderne secularisering van het Ottomaanse schrikbeeld bekeken vanuit spektakels in de Nederlanden'. In: *Tijdschrift voor geschiedenis*. Assen, voorziene publicatie zomer 2007.
- Bussels, S., 'Todo sobre Eva: Génesis y Género en una presentación de fuegos de artificios durante la Entrada de Carlos V y su hijo Felipe en Amberes'. In: *Revista Chilena de Literatura*. 68. Santiago, April 2006.
- Bussels, S., 'Jaunty Joys and Sinuous Sorrows: Rhetoric and Body Language in a Tableau Vivant of the Antwerp Entry of 1549'. In: E. Lecuppre-Desjarding, A.-L. Van Bruaene (eds.), *Emotions in the Heart of the City (14th- 16th century) / Les émotions au coeur de la ville (XIVe- XVIIe siècle)*, *Studies in European Urban History* 5 (1100-1800). Leuven, 2005a.
- Bussels, S., 'Splendid Cruelty: The Turk in Early Modern Court Entertainment in The Netherlands and France'. In: M. Kolk (ed.), *The Performance of the Comic in Arabic Theatre. Cultural Heritage, Western Models and Postcolonial Hybridity*. Gent, 2005b.
- Bussels, S., 'De retoriek van het tableau vivant, het toernooi, de slagorde, de paradestoet en het vuurwerk in de intocht van Karel V en Filips in 1549'. In: M. Bleeker, L. van Heteren, C. Kattenbelt & K. Vuyk (eds.), *Theater Topics: Multicultureel drama?* Amsterdam, 2005c.
- Bussels, S., Van Oostveldt, B., 'De traditie van de tableaux vivants bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)'. In: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 115, nr. 2. Assen, 2002.



Het schooltoneel van de jezuïeten in de Provincia Flandro-Belgica tijdens het ancien régime (1575-1773)

Goran Proot

Meer dan tweehonderd jaar lang heeft het toneel een vast onderdeel uitgemaakt van het onderwijs dat de jezuïeten in hun Latijnse colleges verspreid over de wereld hebben ingericht. In de achttien humanioracolleges van de in 1612 opgerichte Provincia Flandro-Belgica – een gebied dat min of meer samenvalt met het huidige Vlaanderen – werden

meer dan tienduizend opvoeringen verzorgd voor een publiek van leerlingen, leraren, ouders, leden van de kerkelijke en wereldlijke overheden en burgers. De immense invloed van dat toneel op de toenmalige cultuur staat buiten kijf en het vormt dan ook al meer dan anderhalve eeuw het voorwerp van onderzoek.

In 1997 startte ik mijn onderzoek naar het schooltoneel van de jezuïeten in deze provincie. Ik stelde een uitgebreide inventaris samen van jezuïetenspektakels in de Provincie Flandro-Belgica. Deze inventaris bevat ongeveer tweeduizend diepgaande beschrijvingen en vormt het tweede deel van mijn proefschrift, dat dit jaar wordt voltooid. De daarop gebaseerde synthese werd uitgevoerd aan het Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden (ISLN) aan de Universiteit Antwerpen.

Het eerste deel van het proefschrift geeft een synthetisch overzicht van het schooltoneel dat in de colleges van de Provincie Flandro-Belgica werd vertoond. Het eerste hoofdstuk schetst de oprichting van de jezuïetenorde, haar doel en werking. Daarbij krijgen de opleiding en vorming van de jezuïeten bijzondere aandacht. Dit hoofdstuk besluit met een status quaestionis van het onderzoek in binnen- en buitenland.

Een van de opmerkelijke vaststellingen bij de verkenning van de literatuur is dat de voorschriften van de orde over de beoefening van het schooltoneel noch in hun geheel, noch in samenhang met elkaar werden bestudeerd. Daarom behandelt het tweede hoofdstuk zowel de voor het schooltoneel relevante regels uit de *Constitutiones* en de *Ratio studiorum* (1599), als een drietal schoolreglementen dat in de Provincie Flandro-Belgica van toepassing was: de *Instructio pro scholis* uit 1625, de herziene tekst uit 1647 en de *Ordo domesticus* die in 1715 in druk verscheen. Daarbij betrek ik een drietal visitatieverslagen. Tot slot ga ik in op de in dit verband vaak aangehaalde tekst van Joseph de Jouvancy en de invloed van zijn *De ratione discendi et docendi* op het schooltoneel in de Vlaamse jezuïetencolleges.

Het vierde, boekhistorische hoofdstuk en het vijfde hoofdstuk, waarin contextuele aspecten aan bod komen, zijn gebaseerd op een corpus dat in hoofdstuk drie wordt verantwoord. De afbakening ervan is gebaseerd op formele kenmerken. Alleen stukken waarvan een gedrukt programma beschikbaar is komen in aanmerking. De programma's moeten bovendien opvoeringen documenteren die vertoond werden door leerlingen van het college binnen het kader van het normale schoolprogramma. Gelegenheidsopvoeringen en andere spektakelgenres vallen buiten het bestek van dit onderzoek. In het totaal voldoen 804 edities uit de inventaris aan deze selectiecriteria, een aantal dat ruim genoeg is om bijvoorbeeld tendensen op lange termijn te onderkennen of om verschillen tussen colleges waar te nemen. Het belangrijkste voordeel van deze methode is dat een zeer gelijkmatig gedocumenteerd en coherent corpus geanalyseerd kan worden, dat zuivere resultaten oplevert. Dat is gunstig voor verder onderzoek naar andere genres of vergelijkbaar schooltoneel van andere instellingen en groeperingen.

Dit corpus vormt het uitgangspunt voor het boekhistorische onderzoek in het vierde hoofdstuk. Hierin onderwerp ik de programma's als bron voor de bestudering van het

jezuïetentheater aan een kritisch onderzoek. In de eerste plaats ga ik in de op de vraag welk deel het corpus uitmaakt van de totale productie van gedrukte toneelprogramma's. Intussen werd aangetoond dat een groot deel van de opvoeringen nooit door een dergelijk programma werd gedocumenteerd. Dat vormt een eerste, belangrijke beperking. Daarna ontleed ik zowel formele als inhoudelijke kenmerken van de programma's. Een recentelijk teruggevonden contract tussen een drukker en de jezuïeten over de productie van programma's en een reeks bestellingen werpt voor het eerst meer licht op de productie, prijzen, verschillende edities, afwerkingstechnieken en levertermijnen van dit efemere drukwerk. Indirect verschaffen deze unieke bronnen eveneens meer informatie over de verhouding tussen de opdrachtgever en de drukker, maar bijvoorbeeld ook over de gelaagdheid van het publiek. Ook typografische aspecten, de inhoudelijke samenstelling van de programma's en de opvoeringstaal komen uitvoerig aan bod. Tevens ga ik in op handgeschreven programma's, volledige stukken en convoluten.

Het vijfde hoofdstuk handelt over de opvoeringspraktijk, waarbij de volgende vragen worden uitgediept: Wanneer werd het schooltoneel opgevoerd? Hoeveel vertoningen kende een stuk? Hoe laat begonnen de opvoeringen? Wie trad er precies op (en wie niet)? Wie waren de auteurs van de stukken? Waar vonden de opvoeringen plaats? Over welke decors en machinerieën beschikte men? Welke kostuums droegen de acteurs? In welke mate maakte men gebruik van muziek en dans? Wie kwamen er naar de stukken kijken? Het antwoord op deze vragen krijgt zijn beslag in het besluit, dat de resultaten van de bovenstaande analyses samenvat en het kader schept voor later onderzoek.

Goran Proot behaalde een master in de Germaanse Taal- en Letterkunde (K.U. Leuven) en in de Documentatie- en Bibliotheekwetenschappen (Universiteit Antwerpen). Hij is als conservator Historische Collecties verbonden aan de bibliotheek van de Universiteit Antwerpen, waar hij onder meer de leiding heeft over de *Short Title Catalogus Vlaanderen*. Sinds 2007 zetelt hij in de redactie van het *Jaarboek van de Nederlandse Boekhistorische Vereniging*.
e-mail: goran.proot@ua.ac.be

RELEVANTE PUBLICATIES

Proot, G. & J. Verberckmoes, 'Japonica in the Jesuit Drama of the Southern Netherlands'. In: *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, vol. 5, p. 27-47. Lisboa, 2002.

Proot, G., 'Leopold Willem en het jezuïetentoneel in de "Provincia Flandro-Belgica"'. In: J. Mertens & F. Aumann (eds.), m.m.v. Mertens, A., *Krijg en kunst. Leopold Willem (1614-1662)*, Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar. Alden Biesen, 2003.

Proot, G. & J. Mertens, 'Der sächsische Freiherr Christoph Heinrich von Kyau, Komtur von Pitsenburg (1716-1750) und Mäzen des Jesuitentheaters in Mecheln (1738)'. In: J. Mertens (ed.), *Met desen crude est guet stoven... Biesense opstellen opgedragen aan Gilbert van Houtven*. Alden Biesen, 2006.

Proot, G. & J. Mertens, 'The estimation of editions on the basis of survivals: Printed pro-

grammes of Jesuit theatre plays in the Provincia Flandro-Belgica (before 1773). With a note on the “bookhistorical law”. In: *The papers of the Bibliographical society of America*, 102, nr. 3. New York, forthcoming 2008.



Lied, muziek en dans op het zeventiende-eeuwse toneel in de Nederlanden buiten Amsterdam

Een onderzoek naar de functie van muzikale elementen

Ingeborg De Cooman

In juni 2004 vond het congres *Hier wordt Musieck gesonghen ende gespeelt. Muziek op het toneel in de Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw* plaats. Tijdens dit congres werden enkele aspecten van de Zuid-Nederlandse situatie uitgediept en in relatie gebracht met de kennis over muziek en toneel in Nederland. Dit congres had als doel de eerste resultaten en de verdere mogelijkheden van het onderzoeksproject voor een ruim wetenschappelijk publiek te presenteren. Het verzamelde materiaal liet toe om een aantal nieuwe visies op de rol van de muziek in het zeventiende-eeuwse toneel te analyseren. In de lezingen gingen de sprekers vanuit zowel zuidelijk als noordelijk perspectief in op een aantal aspecten die enerzijds de complementariteit en anderzijds de verschillen tussen Noord- en Zuid-Nederland illustreerden. Naast deze verschillen tussen Noord en Zuid was er tevens aandacht voor de Europese inbedding van muziek op het zeventiende-eeuwse toneel. De teksten van dit congres verschijnen in 2007 in de reeks Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis (ASNL).

Mijn onderzoek betreft de muzikale dimensie van het zeventiende-eeuwse toneel in de Nederlanden (buiten Amsterdam). Dit vereist een interdisciplinaire benadering vanuit de muziek-, theater- en literatuurgeschiedenis. De centrale hypothese is dat muziek een wezenlijke functie vervulde in het toneel van de zeventiende eeuw. Vele toneelteksten bevatten structurele elementen (liederen en rei- of koorzangen), waarvan expliciet of impliciet wordt aangegeven dat zij gezongen moeten worden. Bovendien werd bij de meeste opvoeringen een beroep gedaan op muzikanten, onder meer voor intermezzi, de begeleiding van zang, dans en vertoningen (tableaux vivants).

In de Nederlanden buiten de Amsterdamse schouwburg bleef het toneel voornamelijk in handen van de rederijders. Zij verwezen in hun teksten geregeld naar liederen en muziek. Daarnaast blijkt uit afbeeldingen van gelegenheidstoneel en uit archieven dat er geregeld muzikanten bij de opvoeringen van rederijders aanwezig waren. Muziek speelde ook een rol bij de reizende gezelschappen, die nieuwe ideeën en opvoeringstechnieken demonstreerden, en in de nieuwe schouwburgen speelden die in de tweede helft van de zeventiende eeuw ontstonden in onder andere Den Haag en Brus-

sel. Belangrijk was verder de invloed van het schooltoneel, dat in Zuid-Nederland vooral in de handen van de jezuiten was.

Onderzoek van de teksten moet antwoord geven op vragen naar de functie van zang, muziek en dans ten aanzien van structuur, handelingsverloop en personages. Hieruit kunnen ook muzikale verschillen tussen toneelgenres (bijvoorbeeld komisch, pastoraal, klassiek) naar voren komen. De teksten bevatten ook muzikale informatie. Via hun strofische structuur zijn met behulp van de Nederlandse Liederbank van het Meertens Instituut gezongen passages te herkennen en de betreffende melodieën terug te vinden. Een repertorium van gezongen toneelteksten (liederen, reien/koren) maakt het tevens mogelijk om de dynamische verhouding tussen contrafactuur en compositie te onderzoeken. Misschien was er immers sprake van een specifiek repertoire waarbij toneelauteurs melodieën aan eerdere stukken ontleenden, wat op zijn beurt relaties kan blootleggen tussen verschillende instellingen en tussen Noord- en Zuid-Nederland. Daarnaast zijn contrafacten in liedboeken indicatoren voor de receptie en de populariteit van toneelstukken.

De muzikale aanwijzingen zijn in een databank geplaatst. Deze ‘muziek’-databank is gerelateerd aan een ‘bronnenbank’ en een ‘opvoeringbank’, waarin respectievelijk het primaire materiaal (de toneelteksten uit de Zuidelijke Nederlanden) zijn beschreven en een lijst van opvoeringen van die toneelstukken is opgenomen. Deze bronnenbank en opvoeringbank waren reeds aanwezig op de afdeling Renaissance van het Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden (ISNL). Van elk lied zijn verschillende elementen geïnventariseerd: incipits (beginregels van de liedjes), liedwijzen en strofeschema, de personages die het lied zingen, hun rol in het stuk, het belang van de zanger in het stuk, hoe die het lied ten gehore bracht (solo, in duo et cetera), in welk bedrijf het lied voorkomt, tot welke liedsoort het behoort et cetera. Naast de liederen zijn ook alle impliciete en expliciete regieaanwijzingen met informatie over muziekinstrumenten opgenomen. Hieruit wordt afgeleid welk instrument werd gebruikt, wie het bespeelde en diens rol in het stuk, welke functie de muziek had, in welke context de muziek intervenieerde et cetera. In de databank is ook informatie over de impliciete en expliciete regieaanwijzingen in verband met dans en ballet opgenomen: wie de dans of het ballet uitvoerde, welke ‘soort’ dans of ballet zij uitvoerden, in welke toneelcontext er vaak gedanst werd et cetera.

Het uiteindelijke proefschrift vormt een neerslag van de muzikale dimensie van het zeventiende-eeuwse toneel aan de hand van een aantal literair-muzikale parameters aan de productiezijde, zowel bij de auteurs als bij de uitvoerenden, en aan de zijde van het publiek. Hierbij moeten zowel verschillen, parallellen en de wisselwerking tussen Noord en Zuid aan bod komen.

Ingeborg De Cooman werkt aan haar dissertatie onder begeleiding van promotor prof.dr. Hubert Meeus.
e-mail: ingeborg.decooman@ua.ac.be

Het functioneren van theater in een vroegmoderne stad: De relatie tussen inrichting en repertoire van de Antwerpse theaters tussen 1610 en 1746 (werktitel)

Timothy De Paepe

In de tweede helft van de zestiende eeuw werden de Antwerpse rederijdersgezelschappen, die bijna twee eeuwen toneel op straat hadden opgevoerd, vanwege de politieke toestand gedwongen zich in hun kamers terug te trekken. Tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) vond er een heropleving van het theater plaats. De podia van de eerste Antwerpse speelzalen (vanaf 1610) waren duidelijk op de straatpodia geïnspireerd, maar al spoedig begon er zich een sterke professionalisering van zowel de theaterpraktijk als van de speelruimte af te tekenen en evolueerden de theatervoorstellingen in Antwerpen in hoog tempo naar moderne opvoeringen in speciaal uitgeruste theatergebouwen. Zo richtten de aalmoezeniers, belast met de armenzorg, in 1661 de eerste commerciële schouwburg van de stad op. De verschillende Antwerpse toneelorganisatoren namen steeds geavanceerdere en grotere speelruimtes in gebruik, en met de zogenaamde Tapissiersschouwburg (1711-1746) werd een zaal van Europees niveau betrokken.

De sterke Franse en Italiaanse invloeden op het repertoire en de schouwburgarchitectuur werden in Antwerpen tot een eigen mix verwerkt. De wijze van opvoeren werd bovendien steeds complexer. Dans, muziek en spektakel vormden eerst nog een klein onderdeel van de toneelstukken, maar werden vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw steeds belangrijker. Tegelijkertijd werd ook het aanbod van toneelstukken gevarieerder. De opkomst van nieuwe genres en nieuwe modes in het theater stelde ook steeds nieuwe eisen aan de theatergebouwen. Bovendien moesten de Antwerpse theaters over voldoende (technische) middelen beschikken om nieuwe gezelschappen en nieuwe toneelstukken te kunnen blijven aantrekken. Repertoire en technische mogelijkheden, tekst en gebouw vuurden elkaar op die manier steeds aan om verder te gaan in de strijd om de gunst van de bezoeker. De Antwerpse theaters zijn in die zin typerend voor de ontwikkeling van de middelgrote renaissance- en baroktheaters in de (Zuidelijke) Nederlanden, die functioneerden zonder de directe invloed van een hofcultuur.

Het onderzoek steunt op twee pijlers: tekstanalyse en de reconstructie van de speelzalen en theaters. Er wordt een analyse en reconstructie gemaakt van het repertoire van drama- en muziektheaterteksten die in de Antwerpse schouwburgen werden opgevoerd. Dit repertoire wordt onder andere onderzocht op facetten als theaterteknische vereisten, receptie, genre, et cetera. De toneelteksten bevatten gegevens als paratekst (zoals regieaanwijzingen en voorwoorden) die bepalend kunnen zijn bij het analyseren van de technische mogelijkheden en het gebruik van de theaters. Aan de hand van parameters als inkomsten, bezoekersaantallen, gespeelde genres, et cetera worden kwanti-

tatieve analyses gemaakt die een reflectie bieden van het spanningsveld tussen ‘geschiedte’ onderwerpen en traditie aan de ene kant en de fluctuerende smaak en voorkeur van de theaterbezoekers en vernieuwing aan de andere. De toneelteksten getuigen zo van een literaire en een theatertechnische evolutie.

In de tweede pijler worden de verschillende theatergebouwen geanalyseerd op basis van een theatersemiotische benadering. Hierbij dient de bouwfysische ruimte als vertrekpunt voor het verder in kaart brengen van de wisselwerking tussen technische, literaire/dramatische en sociale aspecten. Ter ondersteuning van deze analyse wordt gebruikgemaakt van virtuele reconstructies. Met behulp van 3D-computermodellen ontstaat een visuele en ruimtelijke voorstelling van zowel het podium als de publieksruimtes van de theatergebouwen en wordt het mogelijk om de toneelteksten in hun oorspronkelijke context te plaatsen. De computermodellen helpen om concrete momenten in de theaterrevolutie te reconstrueren en op een bijna tastbare manier inzicht te verwerven in het reële gebruik van de geanalyseerde theaters en hun scènes, en dat (letterlijk) vanuit verschillende standpunten. De in het eerste deel van het onderzoek geselecteerde theaterteksten kunnen op deze manier worden geanalyseerd binnen de oorspronkelijke speelruimte. Bovendien komt op die manier ook nadruk te liggen op het multimediale aspect van theater, vanaf de conceptie van een theatertekst door een specifieke auteur tot een concrete, al dan niet succesvolle, opvoering in een bepaald theatergebouw, voor een publiek. Via deze benadering vallen de muren weg tussen publiek, speelzaal, repertoire en dramatische conventies.

Het onderzoek zal uiteindelijk een nieuw beeld bieden van de ontwikkeling en het functioneren van de Antwerpse theaters en de dagelijkse toneelpraktijk in de periode waarin het theater in de Nederlanden naar een moderne vorm evolueert. Door de teksten en de speellocaties als onderdelen van eenzelfde toneelpraktijk te benaderen ontstaat een boeiend beeld van de opvoeringspraktijk van de Antwerpse theaters tussen 1610 en 1746.

Timothy De Paepe is afgestudeerd als licentiaat aan de Universiteit Antwerpen in de richting Germaanse Talen: Letterkunde. In juni 2006 behaalde hij zijn master Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen Management School. Sinds oktober 2006 verricht hij doctoraatsonderzoek aan het Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden: afdeling Renaissance (Universiteit Antwerpen).

e-mail: timdepaepe@skynet.be

RELEVANTE PUBLICATIES

De Paepe, T., ‘Inrichting en gebruik van het Antwerpse rederijkerstoneel tussen 1619 en 1664: een virtuele reconstructie’. In: *De zeventiende eeuw: cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 22, nr. 2, p. 316-332. Hilversum, 2006.



Historical Experience and the French Revolution in Late eighteenth and nineteenth Century Performance (werktitel)

Bram Van Oostveldt

In mijn huidig post-doctoraatsonderzoek richt ik mij op de manier waarop in het theater en in theatrale fenomenen uit de late achttiende en negentiende eeuw het culturele trauma van de Franse Revolutie wordt ervaren. Dit onderzoek situeert zich methodologisch en theoretisch niet alleen in de hoek van de geheugenstudies, maar richt zich vooral op de in geschiedfilosofie en geschiedtheorie actuele problematiek van de historische ervaring. Vertrekkende vanuit Johan Huizinga's notie van de historische sensatie wordt door geschiedfilosofen als Frank Ankersmit en Eelco Runia een poging ondernomen om onder de dominantie van het representationalistische of narrativistische geschiedfilosofische en historiografische model van Hayden White uit te komen. Niet zozeer de vraag naar de representatie van het verleden als wel de vraag naar de paradoxale aanwezigheid van het verleden in het heden of presentie van de geschiedenis staat hier centraal. Hierbij wordt het verleden in eerste plaats als een ervaringscategorie gedacht die van bijzonder nut kan zijn bij de studie van recentelijk onder de aandacht gekomen concepten als herinnering, geheugen, nostalgie en cultureel trauma. Onverwerkt, herinnerd of verlangd blijkt een verleden zich immers te hebben ingegraven in het landschap van 'het' of 'een' heden.

Deze discontinue verhouding van verleden en heden – waarbij de relatie tussen beide misschien veeleer in plaats dan in tijd kan gedacht worden – laat zich heel duidelijk lezen in de laatachttiende- en negentiende-eeuwse ervaring van de Franse Revolutie. De enorme omwenteling die de Revolutie en de daaropvolgende napoleontische expansie met zich meebrachten, lijkt heel toenmalig Europa te hebben meegesleurd in een historisch drama dat iedereen aan den lijve kon ondervinden. Het alomtegenwoordige idee in een radicaal moderne tijd te zijn aanbeland kreeg, zoals de Amerikaanse historicus Peter Fritzsche stelt, vorm vanuit een melancholisch gevoel van verlies over die radicale breuk met eeuwenoude tradities, leefgewoonten en sociale verhoudingen. Maar juist dit verlies van de oude identiteit maakte die ook present in het collectieve bewustzijn. In de stroom van dagboeken en memoires, in de hernieuwde en andere fascinatie voor ruïnes of in de gepopulariseerde verzamelwoede van antiquiteiten, overal botste men op de sporen van de oude tijd die zich onverwerkt en vaak pijnlijk aan de oppervlakte van het heden boorden.

Aangezien het theater zich van oudsher profileerde als een geheugenkunst, lijkt het mij legitiem de vraag te stellen hoe in laatachttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse theatrale fenomenen het culturele trauma van de Franse Revolutie wordt herinnerd en hiermee aanwezig gemaakt. Hierbij richt ik mij echter niet zozeer op de gangbare theatrale fenomenen, zoals toneel of dans, maar vooral op media die specifiek gebruikmaken van de notie theatraliteit en de wijze waarop de toeschouwer wordt geadresseerd. In die zin is mijn huidige onderzoek te situeren binnen het bredere veld van de *Visual*

Culture Studies, die sinds enkele decennia het als een van de voornaamste doeleinden stelt om de retorische en affectieve werking van het beeld op de toeschouwer te onderzoeken.

Concreet bestaat mijn onderzoeksobject uit drie casussen. In de eerste casus richt ik mij op de encenering van de herinnering binnen de pittoreske tuinarchitecturale opvattingen en realisaties van prins Charles Joseph de Ligne. Deze in Brussel geboren prins van het heilige Roomse Rijk, Grande van Spanje en bovenal kosmopoliet, was niet alleen een literator, militair historicus en theatertheoreticus, hij schreef ook een van de mooiste tuinarchitecturale essays van de achttiende eeuw. Wanneer in 1781 zijn *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins en Europe* verschijnt is dit nog een reeks van zorgeloze wandelingen door zijn eigen tuinen in het Henegouwse Beloeil en door een groot aantal andere tuinen in Europa, waarbij hij het landschap enceneert volgens en ervaart vanuit een picturale blik. In 1794, echter, wordt met de annexatie van de Zuidelijke Nederlanden bij Frankrijk zijn landgoed in beslag genomen en wijkt De Ligne uit naar Wenen. Onder meer op een klein lapje grond in de omgeving van Wenen, maar ook in het Boheemse Teplitz reconstrueert hij verschillende delen van zijn Beloeil in een miniversie en herschrijft er zijn *Coup d'oeil sur Beloeil* tot een nostalgische wandeling door een verdwenen landschap, dat niettemin pijnlijk aanwezig bleef in de herinnering.

De tweede casus betreft het vreemde theater van het macabere van de Belgische expriester, schilder en natuurkundige Etienne Gaspard Robertson, dat het trauma van de Franse Revolutie en vooral van de Terreur op een wel heel bijzondere manier aanwezig maakte. In de vervallen ruïnes van het Parijse kapucijnenklooster opende hij in 1797 zijn zogenaamde fantasmagorisch spektakel, dat al gauw een van de meest populaire attracties was van de Franse hoofdstad. In een perfectionering en vooral een schaalvergroting van de Lanterna Magica-techniek trakteerde hij het Parijse publiek op een reeks van sublieme scènes, doorspekt met klank- en lichteffecten. Gefascineerd door mystieke tradities nam hij de katholieke mis als basisscenario voor een eigentijds wederopstandingsdrama, waarin bekende en minder bekende slachtoffers van de Terreur op het scherm werden geprojecteerd met hun hoofd onder hun arm of op een andere manier gemutileerd. Door de lantaarn mobiel te maken kon Robertson de suggestie wekken van bewegende beelden. En hoewel die beelden behoorden tot een recent, maar voorgoed voorbij verleden, slaagde hij er precies via die suggestie van beweging in om dat verleden opnieuw aanwezig te maken. Volgens tijdgenoten op een soms uiterst wrange en angstaanjagende manier.

In de derde casus richt ik mij op de laatnegentiende-eeuwse site van Waterloo, die Napoleons definitieve nederlaag theatraaliseerde in een monument, een reeks wandelingen en vooral in een relatief onbekend (en laat) panorama uit 1912 dat de veldslag verbeeldt. De circulaire structuur van het panorama maakt dat het relaas van de veldslag op geen enkele manier in een lineaire structuur verteld of afgebeeld kan worden. Doordat er nergens een beginpunt wordt aangegeven dat het verloop van de slag markeert, is de opeenvolging van gebeurtenissen niet onderhevig aan een 'klassieke' plotstructuur,

maar wordt die gecompriëerd in de simultaneïteit van één overweldigend beeld. Uit ooggetuigenverslagen blijkt dat dit panorama de toeschouwer dan ook geenszins de gedistantieerde veiligheid van de panoptische blik aanbood zoals bij de zogenaamde pittoreske stads- of landschapspanorama's. Het panorama in Waterloo lijkt de toeschouwers volledig te absorberen in de volstreekte chaos van een veldslag, zodat zij die als het ware aan den lijve ondervinden. De hier kunstmatig opgewekte historische sensatie in dit panorama ondersteunt niet alleen de uitgestippelde wandelingen op het eigenlijke slagveld, het biedt tevens een inzicht in de visuele strategieën waarmee de site van Waterloo als *lieu de mémoire* werd geconstrueerd.

Bram Van Oostveldt is doctor-assistent (assistent professor) aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen Universiteit Gent en docent Theaterwetenschappen aan de Leerstoelgroep Theaterwetenschappen Universiteit Utrecht.

e-mail: bram.vanoostveldt@ugent.be

RELEVANTE PUBLICATIES

- Oostveldt, B. van en S. Bussels, 'Het theater van de macht en de macht van het theater'. In: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 115, nr. 2, p. 166-180. Assen, 2002.
- Oostveldt, B. van en S. Bussels, 'Vreemde schurken laten schitteren: De vroegmoderne secularisering van het Ottomaanse schrikbeeld bekeken vanuit spektakels in de Nederlanden'. In: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, jrg. 119, nr. 2. Assen, 2007.
- Oostveldt, B. van, 'Harems en huiskamers: Oriëntalisme, despotisme en gouvernementaliteit in de achttiende-eeuwse podiumkunsten'. In: *Feit en Fictie. Tijdschrift voor de Geschiedenis van de Representatie*, te verschijnen in 2007.
- Oostveldt, B. van, 'Arcadië tussen herinnering en utopie. Jean Jacques Rousseau, Mimi in 't hof en het verlangen naar natuurlijkheid'. In: *Tijdschrift Werkgroep Achttiende Eeuw*, 2006
- Oostveldt, B. van, 'Diderot/Barthes: natuurlijkheid als bewijs van werkelijkheid'. In: K. Pint (red.), *Denkend in andere hoofden. Over Roland Barthes*. Gent, 2005.
- Oostveldt, B. van, '11 februari 1921: de eerste Vlaamse opvoering van *Pelléas et Mélisande*'. In: *Maurice Maeterlinck Annales*, XXXIII, p. 121-154. Gent, 2003.
- Stalpaert, C., J. van Schoor en B. van Oostveldt, 'Enter Ghost... The Linguistic, Theatrical and Post-Dramatic "Afterlife" of Shakespeare's Hamlet in Flanders'. In: B. Kliman (ed.), *Variorum Hamlet Project*. New York, forthcoming.
- Oostveldt, B. van, 'Spreken is zilver en zwijgen is goud. Het hoofd in de achttiende-eeuwse acteetheorie en -praktijk'. In: S. Bussels, M. Hermans, C. Stalpaert, R. Renzenberg, B. van Oostveldt (red.), *Meester in vele kunsten: Liber Amicorum Jaak van Schoor*. Gent-Antwerpen, 2003.



Massaspel in Vlaanderen 1909-1955

Opvoering, legitimeringspraktijk en impact van een sociotheatraal genre

Thomas Crombez

Dit project wenst een omvangrijke leemte in de Vlaamse theatergeschiedenis op te vullen. Het genre dat afwisselend wordt aangeduid als openluchttheater, massaspel of spreekkoor (naargelang aard en omvang) zal worden bestudeerd vanuit zijn drie voornaamste aspecten: de evoluties die opvoeringen en speelteksten doormaakten, het kritische vertoog dat ter ondersteuning van de theatrale praktijk werd ingezet en de socio-politieke impact.

Om de diverse soorten openluchtvoorstellingen en massaspektakels samen te nemen onder een tentatieve definitie, wordt een 'massaspel' omschreven als een sociotheatrale gebeurtenis die gebruikmaakt van een sprekend of zingend koor en/of van massascènes. Aanvang en doorbraak van de praktijk is de openluchttopvoering van *Philoctetes* in 1909 door de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel en Voordrachtkunst (onder leiding van J.O. de Gruyter). In het interbellum beleeft het massaspel een intense bloei in Vlaanderen. Na de ideologisch gecompromitteerde massaspelen die tijdens de Tweede Wereldoorlog worden geproduceerd (bijvoorbeeld in het kader van de IJzerbedevaarten) dooft het genre langzaam uit. Toch wordt er nog in 1953 een openluchttheater gebouwd (in Deurne) en vinden er nog sporadisch openluchtvoorstellingen plaats.

De eerste invalshoek van het onderzoek is gericht op de tekst- en opvoeringsgeschiedenis van het massaspel. De betekenis van dit specifieke sociotheatrale genre werd nog niet onderzocht, in weerwil van de energie die erin werd geïnvesteerd door zowel de Vlaamse Beweging als de arbeidersbeweging en de Katholieke Actie. Dat springt des te meer in het oog vergeleken met de aandacht die aan gelijkaardige fenomenen werd besteed in het buitenland (in het bijzonder het agitproptheater in Rusland, de socialistische spreekkoren in Duitsland, het nationaal-socialistische Thingspiel, het fascistische massatheater in Italië). In de loop van de jaren twintig dienden met name de Russische en de Duitse (socialistische) vormen van massatheater als bronnen voor de Vlaamse praktijk.

In het onderzoeksproject wil ik de nieuwe opvoeringspraktijk samen met zijn socio-politieke, literaire en theatrale ontstaansmilieu in kaart brengen aan de hand van het begrip 'contextuele theatraliteit' van Willmar Sauter. Eerst wordt een netwerk uitgetekend van de belangrijkste bezielers. Vervolgens worden zij in de nauwere context gesitueerd van hun instituties, politieke engagementen en artistieke genealogieën. Zo kan Herman Teirlinck niet los worden gezien van het debat rond de volksemancipatie en het Nationaal Toneel. Op hun beurt moeten Herman van Overbeke, Lode Geysen, Jozef Boon en Anton Van de Velde geplaatst worden binnen het katholiek theaterrenouveau,

en dient Wies Moens te worden gecontextualiseerd vanuit eerst zijn activistische, vervolgens zijn Diets-nationalistische engagement.

Vervolgens worden bestaande theater- en literatuurhistorische periodisering en categorisering geproblematiseerd. De te onderzoeken stelling van het project luidt dat het massaspel ontsnapt aan de bestaande categorisering voor de literatuur en het theater van het interbellum (modernisme, avant-garde, antimodernisme). Het vormt een merkwaardig samenspel van antimoderne discoursvorming met modernistische en zelfs avant-gardistische vormkenmerken en invloeden. Een typisch voorbeeld van zo'n gespannen combinatie is de tweede, katholieke fase van het Vlaamsch Volkstoneel (onde leiding van Johan De Meester) en het discursieve kader dat daarvoor werd geleverd door het tijdschrift *Tooneelgids*.

De tweede invalshoek is vertooganalytisch van aard. Aan het massaspel is een legitimeringspraktijk verbonden die voornamelijk een beroep doet op de begrippen 'tragedie', 'het tragische', 'gemeenschap' en 'gemeenschapskunst' (een representatief corpus vormen de artikelen die verschenen over massaspel in *Tooneelgids*). Met het oog op het nieuwe genre werd teruggegrepen naar een hoog aangeschreven cultuurproduct van het (in het beste geval nationale) verleden, namelijk de antieke en vroegmoderne tragedie. Bovendien was de tragedie ingebed geweest in nationale gemeenschappen. Begrepen als een gemeenschapskunst werd de tragedie tot een legitimerend paradigma voor het massaspel, binnen de op het collectief gerichte context van het interbellum.

De begrippen 'tragedie' en 'gemeenschap' worden binnen het kader van dit onderzoek beschouwd als semantisch contingent. Hun invulling verschuift niet alleen, maar kan zich zelfs totaal transformeren in de loop van de tijd en in de verschillende contexten waarin zij worden gebruikt. Zo wordt het begrip 'tragedie' heel anders begrepen naargelang het wordt ingeschakeld in een emancipatorisch vertoog over de klassiekers uit de dramatische canon, of in een sterk nationalistisch discours.

De derde invalshoek sluit aan bij de tweede, maar breidt de onderzoeksresultaten uit onder een ideologiekritische optiek. Via een nauwkeurige analyse van de ideologische indicatoren in de opvoeringsteksten kan de geschiedenis van het massaspel en zijn kritisch vertoog worden aangevuld met een studie van zijn sociopolitieke lading. Specifieker wil ik nagaan hoe de terminologie rond tragedie en gemeenschap past binnen de reactivering, tijdens de jaren dertig, van het politieke begrip 'sovereiniteit'. De reflecties die Michel Foucault aan dat begrip heeft gewijd maken duidelijk dat macht vanaf de vroegmoderne tijd op een nieuwe manier werd geconcipieerd. Mede door de ontwikkeling van de gecentraliseerde moderne staat veranderde macht in een set van normen die door de onderdanen werd geïnternaliseerd. Het klassieke politiek-filosofische denken had het moeilijk om die beweging te vatten in haar vertrouwde schema's. Juist in de twintigste eeuw, die gedomineerd wordt door de steeds verdergaande implementatie van normaliserende mechanismes, begint het oude begrip 'sovereiniteit' echter aan een nieuw leven.

Onder de soevereinistische betogen van het interbellum gaat een pleonastische logica schuil, waarin het ‘volk’ of de ‘gemeenschap’ een organische eenheid vormt die steeds met zichzelf samenvalt. In hoeverre stuurt deze denkwijze ook de pleidooien aan voor een gemeenschapskunst, en in het bijzonder het massaspel? Hoe valt de heropleving van een soevereinistisch discours (samenhangend met een gemeenschapskunst) te begrijpen binnen de administratief sterk ontwikkelde, maar politiek gezien labiele West-Europese samenlevingen van het interbellum?

Thomas Crombez is wetenschappelijk medewerker bij de vakgroep Theaterwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. In 2006 promoveerde hij op het proefschrift *Het antitheater van Antonin Artaud: Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie, toegepast op het hedendaagse theater*.

e-mail: thomas.crombez@ua.ac.be

website: www.zombrec.be

RELEVANTE PUBLICATIES

Crombez, Th., ‘Daddy’s Place: Over avant-garde, blijmoedige kunst en de fallus politicus.’ In: *Etcetera*, 23, nr. 97, p. 5-9. Brussel, 2005.

Crombez, Th., ‘Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930.’ In: *Forum Modernes Theater*, 20, nr. 1, p. 33-51. Tübingen, 2005.

Crombez, Th. en L. Van den Dries, ‘Theateroktober: Revolutie op het toneel. Over de invloed van de Russische toneelavant-garde op het Vlaamse theater.’ In: *Catalogus Theateroktober: Russische avant-garde 1917-1931*. Antwerpen, 2006.

Crombez, Th., ‘The Sovereign Disappears in the Election Box: Carl Schmitt and Martin Heidegger on Sovereignty and (Perhaps) Governmentality.’ In: *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, 17, p. 61-83. Coventry, 2006.

Crombez, Th., ‘Massakunst en gemeenschapsdrama: Op zoek naar een genealogie van het cultuurpolitieke denken vandaag.’ In: *Etcetera*, 24, nr. 104, p. 56-61. Brussel, 2006.

Crombez, Th., ‘Artaud over catharsis.’ In: *Documenta*, 24, nr. 3-4, p. 151-171. Gent, 2006.

Crombez, Th., ‘La transgression dans la Tragedia Endogonidia de la Societas Raffaello Sanzio.’ In: P. Vanden Berghe, C. Biet en K. Vanhaesebrouck (eds.), *Œdipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*. Vic la Gardiole, 2007.



Theatergeschiedenis als cultuur- en sociale geschiedenis

Henk Gras

Het onderzoeksproject is meer gericht op het theater als een instituut dan als een reeks voorstellingen. Het onderzoekskader is daarom meer te relateren aan de cultuur- en sociale geschiedenis dan aan een kunstdiscipline. Dat blijkt ook uit de medewerkers van

dit onderzoeksproject: prof. dr. Philip Hans Franses, econometrisch instituut Erasmus Universiteit, en dr. Harry van Vliet, Telematica Instituut. Dit project probeert ook verbanden te leggen tussen de discipline kunstbeleid en management en de in toenemende mate theoretisch analytische theaterwetenschap. Bovendien legt het links met de film- en televisiewetenschap, voor zover het de cultuur- en sociale aspecten van die disciplines betreft (dr. Judith Thissen en dr. André van der Velden).

Het 'standaardwerk' *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) van Rob Erenstein maakte duidelijk dat de theatergeschiedenis zich nauwelijks meer bewoog. Vooral de geschiedschrijving van het theaterpubliek wordt internationaal gedomineerd door een vertoog dat al sinds anderhalve eeuw tamelijk kritiekloos werd overgedragen. Dit vertoog stelt dat het publiek in de achttiende eeuw elitair was en dat onder de invloed van de Franse Revolutie de kleinburger het toneel veroverde, zodat de elite naar de opera vluchtte. Rond 1870 heroverde de betere bourgeoisie de schouwburg weer. In Nederland is dit betoog verteld door onder anderen Hunningher, Albach, De Leeuwe en Erenstein. De vraag of dit taaie vertoog klopt is te weinig gesteld. Het is ten eerste opvallend dat voor dit vertoog het publiek geconstrueerd wordt uit het repertoire. Het publiek van bijvoorbeeld een melodrama zou bestaan uit kleinburgers en arbeiders. Ten tweede wordt het vertoog vooral ondersteund door narratief bewijs, dat, ten derde, gedragen wordt door een relatief kleine kring van opiniemakers.

Welke andere bronnen dan categorieën in gespeeld repertoire kunnen bijdragen aan de ontkenning of bevestiging van dit vertoog? Ten eerste zijn er de kaartverkoppen per rang, vastgelegd op borderellen van de theaters.¹ Met behulp van tijdreeksanalyses is nagegaan of het dominante vertoog houdbaar was voor het anonieme publiek (de rangbezettingcijfers). Daartoe is een tijdreeksmodel gemaakt dat een reeks aanbodvariabelen (auteur, titel of combinaties daarvan) kan analyseren, gecontroleerd door een gedetermineerd seizoen (bijvoorbeeld de week of de maand) en de loyaliteit van het publiek (af te leiden uit de autocorrelatie van de tijdreeks).

De premissen van het dominante vertoog blijken onhoudbaar: theaterbezoek is altijd beheerst door het seizoen en de publieksloyaliteit. Categorieën in repertoire speelden een zeer ondergeschikte rol. Dat wil zeggen dat de meeste stukken gemiddeld evenveel publiek hadden – slechts een bescheiden deel van het repertoire sprong er positief of negatief uit. Met andere woorden, het dominante vertoog werd gefalsificeerd op basis van de kaartverkoppen.

Ten tweede zijn er inschrijffijsten van abonnementen en coupons. Deze zijn gebruikt om na te gaan of het klopt dat in de periode tussen circa 1795 en 1870 de kleine burgerij de elite het theater uitjoeg (bij drama) en de duurste rangen ging innemen. Voor Rotterdam is een uitgebreide prosopografie gemaakt, die ook rekening hield met de sociale mobiliteit. Van de intekenaars voor abonnementen zijn ook de vader en grootvader onderzocht (mits in Rotterdam en omgeving geboren). De uitkomst ondergraaft het

traditionele beeld: er zaten geen kleine luiden in de stalles en op de balkons. Het Rotterdamse publiek was gedurende de late achttiende eeuw, de negentiende eeuw en de vroege twintigste eeuw bij uitstek elitair en bezocht zowel drama als opera. Het melodrama werd gespeeld voor chique burgers en solide middenstanders en ook de ouder- en grootoudergeneraties waren welgesteld of solide middenstanders. Een vergelijking met Den Haag in de negentiende eeuw leverde ook solide middenstanders op voor het drama, maar een scherper verschil met de opera. Die verdeling heeft echter ook zijn lange duur: Den Haag was eeuwenlang verdeeld in Hof en Plaats. In Dordrecht (1871-1928), waarvan de analyse nu wordt gemaakt, lijkt de situatie op die in Rotterdam. De conclusie is dat het oude vertoog niet houdbaar is.

Naar een nieuwe *Status Quaestionis*

Het traditionele beeld van het publiek is dat van een klassenstrijd: de elite heerst, wordt verdreven en legt haar wil weer op. Opera en drama worden meer als statuuselementen beschouwd dan als te verkiezen vormen van entertainment.

Toch blijkt er weinig differentiatie te bestaan bij het publiek. Dat bleek zowel uit de analyses van het anonieme publiek (borderellen) en in de intekenlijsten van abonnementen. Dit gebrek aan differentiatie nodigt uit om nadere analyses uit te voeren aan de hand van de langetermijncycli van historicus Fernand Braudel. Braudel hield van lange golven, van de trage tijd, van de gevangenis van de lange duur. In een laatste toets zijn de zaalbezettingsgraden van de onderzochte theaters geaggregeerd, waaruit een beeld ontstond van het theaterbezoek tussen 1699 en 1973. Op die geaggregeerde bezettingsgraad is een harmonische regressieanalyse toegepast en die leidde tot interessante resultaten: het theater tussen 1699 en 1973 werd geregeerd door een relatief zwakke conjunctuur van zeventien jaar. Het is mogelijk dat deze conjunctuur iets zegt over de generaties acteurs. Statistisch veel betekenisvoller waren echter een conjunctuur van 55 jaar (Kondratieff), 74 jaar en 124 jaar. Dergelijke lange conjuncturen zeggen aan de ene kant dat het theater als bedrijf bijzonder stabiel is, maar aan de andere kant dat het theater als sociaal systeem een gevangenis van de lange duur is.

Henk Gras is senior docent onderzoeker aan de Universiteit van Utrecht. Hij publiceert vooral over het elizabethaans theater en over de sociale samenstelling van het Nederlandse theaterpubliek.
e-mail: henk.gras@let.uu.nl

NOOT

- 1 De op borderellen onderzochte schouwburgen zijn: Amsterdam, 1699-1754; Leiden, 1750-1809 en 1865-1910; Rotterdam, 1802-1916 (Grote Schouwburg) en 1890-1895 (Tivoli); Den Haag, 1918-1974; Haarlem, 1918-1948. Utrecht is nog in bewerking evenals het Gebouw van Kunsten en Wetenschappen in Den Haag. De op intekenlijsten onderzochte schouwburgen zijn: Rotterdam, Den Haag en Dordrecht.

RELEVANTE PUBLICATIES

- Gras, H.K. en Ph.H. Franses, 'Theatre going in Rotterdam, 1802-1852. A Statistical Analysis of Ticket Sales'. In: *Theatre Survey*, 39, nr. 2, p. 73-97. Cambridge, 1998.
- Gras, H.K., 'Souperminnende NRC-heren en andere bemoeials. De rol van de "markt" in het negentiende-eeuwse theaterbestel'. In: *Boekmancahier*, 14, nr. 51, p. 45-61. Amsterdam, 2002.
- Gras, H.K., Ph.H. Franses & M. Ooms, 'Did Men of Taste and Civilization save the Stage? Theater-going in Rotterdam, 1860-1916. An Analysis of Ticket Sales'. In: *The Journal of Social History*, 36, nr. 3, p. 615-655. Fairfax, 2003.
- Gras, H.K. & H. Van Vliet, 'Paradise Lost nor Regained. The Social Composition of Theatre Audiences in the Long Nineteenth Century'. In: *Journal of Social History*, 38, nr. 2, p. 471-512. Fairfax, 2004.



Vaderlands-historisch toneel als instrument van natievorming

Lotte Jensen

Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw werden tal van pleidooien gehouden voor een sterkere positie van 'het nationaal toneel'. Nationaal betekende in dit verband vooral vaderlandslievend: het theater diende in de eerste plaats een gevoel van trots en verbondenheid met het vaderland op te wekken. Dat kon het beste door oorspronkelijk Nederlandstalige stukken op de planken te brengen en te kiezen voor thema's uit de eigen geschiedenis: die konden bij uitstek een gevoel van liefde voor de eigen natie teweegbrengen, zo meenden de voorstanders. Op allerlei manieren probeerden zij hun pleidooi kracht bij te zetten: zij publiceerden verhandelingen, dienden petities in, schreven prijsvragen uit en vroegen aandacht voor hun zaak in periodieken en genootschappen.

Al die pleidooien hadden effect: tussen 1800 en 1850 verschenen er minstens tachtig toneelstukken waarin een thema uit de vaderlandse geschiedenis behandeld werd. Aan de hand van inhoudelijke analyses wil ik laten zien hoe deze stukken als een instrument voor natievorming werden ingezet. Zo werden tal van oude en nieuwe vaderlandse helden naar voren geschoven als boegbeelden van de natie. Michiel de Ruyter, Willem van Oranje en Albrecht Beylinc waren bijvoorbeeld geliefde protagonisten, maar ook relatief onbekende helden en heldinnen verschenen op de bühne, zoals Ats Bonninga, Scato Gockinga en Radboud de Tweede. Auteurs schrokken er bovendien niet voor terug de geschiedenis te manipuleren en naar eigen hand te zetten. Het ging er niet zozeer om een historisch zo correct mogelijk beeld over te brengen, maar auteurs wilden vooral een eigentijdse boodschap uitdragen. De getoonde gebeurtenissen hadden weliswaar plaatsgevonden in het verleden, maar waren ook relevant voor de actuele situatie waarin het land verkeerde.

Bij de analyse van de toneelwerken richt ik mij onder meer op de vraag hoe auteurs onder het mom van de geschiedenis inspeelden op eigentijdse, politieke conflicten. Twee stukken krijgen daarbij bijzondere aandacht, namelijk *Montigni* (1821) van de dichter Hendrik Harmen Klijn en *Haasje Klaasdochter* (1831) van de actrice Anna Petronella Muller-Westerman. Het eerstgenoemde stuk, dat speelt aan de vooravond van de Tachtigjarige Oorlog, verwierf in korte tijd een ongekeerde populariteit, maar ontmoette ook felle tegenstand. Dit had alles te maken met de binnenlandse politieke twisten over het staatsbestuur en de rol van een vorst tot zijn onderdanen. Liberalen bejubelden de gelijknamige hoofdpersoon als een ware held, terwijl de meer behoudenden het stuk en de schrijver ervan verguisden. *Haasje Klaasdochter* handelde over de zestiende-eeuwse Haasje Claesdochter, die het Amsterdamse Burgerweeshuis zou hebben gesticht rond 1520. Het stuk verscheen op een moment dat Nederland in een ernstige politieke crisis met België verkeerde en het kan gelezen worden als een directe weerspiegeling van die politieke realiteit.

Dit onderzoek mondt uit in een monografie en maakt deel uit van het NWO-project ‘The construction of the Dutch literary past: shaping, valorizing and representing the national literary heritage and literary incorporation of the past in the nineteenth century’. Het hier beschreven deelproject beperkt zich overigens niet tot het toneel, maar vaderlands-historische poëzie en historische romans komen eveneens ruimschoots aan bod.

Lotte Jensen is neerlandicus en filosoof. In 2001 promoveerde zij op een proefschrift over vrouwentijdschriften en journalistes in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw. Momenteel is zij werkzaam als postdoctoraal onderzoeker bij de leerstoelgroep Moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Amsterdam. Ook werkt ze als docent Oudere Nederlandse letterkunde aan de Radboud Universiteit Nijmegen.
e-mail: l.e.jensen@uva.nl

RELEVANTE PUBLICATIES

- Jensen, L., ‘Helden en anti-helden. Vaderlandse geschiedenis op het Nederlandse toneel, 1800-1848’. In: *Nederlandse letterkunde*, 11, 2, p. 101-135. Assen, 2006.
- Jensen, L., ‘In verzet tegen “Duitschlands klatergoud”. Pleidooien voor een nationaal toneel, 1800-1840’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 122, 4, p. 289-302. Hilversum, 2006.



TONEELSTOF

Een kijkoperatie in het geheugen van de Vlaamse podiumkunsten

Bram De Vuyst

Als criticus, theatermaker of toneelliefhebber ben je altijd te jong. Hoe oud je ook bent, er blijft altijd meer theater dat je niet hebt gezien. Dat is natuurlijk een open deur en niemand zal er zijn slaap voor laten. Veel verontrustender zijn de deuren die gesloten blijven voor wie dat gebrekkige kijkgeheugen wil bijspijkeren. In Vlaanderen liggen historische beeldfragmenten van theater en dans bijna per definitie te verstoffen in moeilijk toegankelijke archieven. Die toestand wil Thersites, de vereniging van Vlaamse theatercritici, uit zijn hengsels lichten met TONEELSTOF.

Het driejarige onderzoeksproject TONEELSTOF vertrekt vanuit de concrete vaststelling dat wat er de laatste vijftig jaar in Vlaanderen aan interessant theater- en danswerk gemaakt is – en op film gezet – nauwelijks gedeeld wordt met een breder publiek. Er bestaan geen tv-programma's rond, er zijn geen structurele initiatieven in het veld zelf en Vlaanderen heeft ook geen theatermuseum als het Theater Instituut Nederland. In het Vlaams Theaterinstituut (VTi) is wel een catalogus van videobanden te raadplegen, maar daar komen vrijwel uitsluitend studenten theaterwetenschappen. Van het uitgebreidere beeldarchief van de nationale omroep VRT weet zelfs niemand nog welke partjes daar verborgen liggen en wie het wel wil weten betaalt flink per fragment, per kijkbeurt. Dit is niet zomaar een financieel probleem, maar een erfgoedkwestie die veel dieper gaat. Met de gebrekkige ontsluiting van het visuele geheugen van de Vlaamse podiumkunsten dreigen de fundamenteën van het huidige toneellandschap steeds meer weg te zakken in de poel van het verleden.

Om dit historische materiaal te onttrekken aan de vergetelheid zette Thersites in 2006 het project TONEELSTOF in de steigers, vertrekkend vanuit een grote nieuwsgierigheid bij vooral jonge critici naar plaatjes bij oude praatjes. Oorspronkelijk werd gemikt op één speciale avond op het Vlaamse Theaterfestival met beeldfragmenten van toen. Maar na overleg met het VTi, het Vlaams Centrum voor Volkscultuur (VCV) en de afdelingen Theaterwetenschappen van de drie Vlaamse universiteiten werd bij de administratie Erfgoed van de Vlaamse Gemeenschap een subsidiedossier ingediend voor een veel groter project. Geïnspireerd door de dvd-reeks *Allemaal Theater*, die de Nederlandse naoorlogse theatergeschiedenis onder de loep neemt, wil Thersites een gelijkaardige reeks realiseren voor Vlaanderen. In de periode 2007-2009 zal jaarlijks een dvd gemaakt worden vanuit telkens één scharniervoorstelling uit de jaren zestig, zeventig en tachtig van de vorige eeuw. Van vroegere periodes bestaat te weinig bewegend beeldmateriaal om een dvd te vullen en latere jaren liggen nog te dichtbij.

Op elke dvd komt een mix van archiefbeelden uit interessante producties uit die periode, aangevuld met de eigentijdse receptie van deze producties en met nieuwe inter-

views met toenmalige betrokkenen. Alle fragmenten worden zo gepresenteerd dat zij samen een toegankelijk beeld schetsen van de toenmalige podiumcontext binnen haar maatschappelijke tendensen, maar gezien vanuit de huidige situatie. De zoektocht naar de historische wortels van wat er tegenwoordig bloeit vormt de rode draad door het verhaal: niets ontstaat uit het niets, iedere theatermaker is zoon of dochter van een andere. De inzet van TONEELSTOF moge duidelijk zijn. Met deze dvd-reeks wil Thersites een dam opwerpen tegen het afnemende historische bewustzijn bij zowel critici als theatermakers en publiek.

Route '66

De eerste dvd zal aanknopen bij *Thyestes*, een regie van Hugo Claus uit 1966. De productie is representatief voor de beslissende ommezwaai in die periode van theater als geënceneerde literatuur naar theater als een autonome, performatieve kunstvorm. De productie veroorzaakte bovendien een krakend geluid in de stramme gewrichten van de theatergeschiedenis. Althans volgens de academisch-canonieke overlevering, jaarlijks herbevestigd tegenover een nieuwe lichtung theaterstudenten. In gesprek met betrokkenen of buitenstaanders van toen wordt het belang van *Thyestes* opvallend vaak gerelativeerd. Alleen al omwille van dergelijke nuancerings bij historische constructies kan TONEELSTOF van grote waarde zijn: vergetelheid is niet alleen een onbewust proces, er steken ook altijd bepaalde mechanismen achter. *Thyestes* en het jaar 1966 zijn dan ook niet restrictief, maar gelden als kapstok voor de periode 1965-1975 die de eerste dvd in beeld wil brengen.

In elk geval blijkt Claus' *Thyestes* – naast zijn *Masscheroen* – een van de weinige Vlaamse pogingen om Artauds 'theater van de wreedheid' in praktijk te brengen. Claus ging in zijn adoratie voor de Franse theatervisionair zo ver dat hij hem in een beklievend gedicht zou omdopen tot een geïdealiseerde vaderfiguur. Een andere belangrijke tendens in die jaren – nauw verbonden met de voorgaande – was de introductie in Vlaanderen van de Poolse theatermaker Jerzy Grotowski, de geestelijke zoon van Artaud. De Belg Tone Brulin zou in deze Koude Oorlogsjaren een van de eerste westerlingen zijn die kennis maakte met Grotowski's Theater van Dertien Rijen. Hij zag er een manier in om de theorieën van Artaud in praktijk te brengen en raakte samen met zijn leerling Franz Marijnen betrokken bij allerlei experimentele initiatieven, zoals Camera Obscura in Mechelen. Begin jaren zeventig omarmden ook jongere theatermakers als Jan Decorte en Bert Verminnen zowel Artaud als Grotowski. Voor de eerste werd dit het begin van een mooie carrière, voor de andere luidde het zijn grote zwijgen in.

Van Brulin en Marijnen loopt ook een interessant lijntje naar het Brusselse theaterlandschap in de vroege jaren zeventig, toen beide theatermakers een tijdje werkzaam waren in het Théâtre Laboratoire Vicinal in Schaarbeek. Voor sommigen was deze theatergroep 'Grotowski in de vergrotende trap' en het zou al snel een internationale hit worden, met opvoeringen van de Verenigde Staten tot in Iran. Een van de stichters, Frederik Flamand, richtte enkele jaren later de nieuwe groep Plan K op, die later zou evolu-

eren tot een choreografisch theater. Van daaruit is het maar een sprongetje naar de dans. Want ook voor dit medium zijn de jaren zestig een belangrijk tijdsgewricht, met onder meer de oprichting van het Ballet van Vlaanderen door Jeanne Brabants en de grote dominantie van Maurice Béjart. Met zijn Ballet du XXI^{ème} Siècle zou hij enkele memorabele voorstellingen maken, om vandaag wereldwijd zelfs atletiek- en voetbaltempels te doen vollopen voor zijn grootse spektakels.

Deze focus van de eerste TONEELSTOF-dvd op het lichamelijke geweld in de periode 1965-1975 wordt omkaderd door linken naar de traditionelere theatergeschiedenis in de drie grote stadstheaters: de Antwerpse KNS, de Brusselse KVS en het pas in 1965 opgerichte NTG in Gent. In de KNS klinkt 'traditioneel' wel veel te belegen voor de eerste Brecht-ensceneringen van Walter Tillemans, die de opmaat zouden vormen voor de politieke jaren zeventig (waar zich in 2008 de tweede dvd op zal richten). Daarnaast bouwden kamertonelen als Arca, Fakkeltheater en NKT verder aan de introductie van het moderne repertoire in Vlaanderen (zoals in 1969 voor het eerst Heiner Müller). In Limburg ontstond uit het NKT het Groot Limburgs Toneel, het eerste Vlaams-Nederlandse gezelschap. Deze bewegingen in het centrum van het Vlaamse podiumlandschap wil TONEELSTOF in beeld brengen vanuit een streven naar volledigheid. Het jeugdtheater wordt behandeld vanaf de tweede dvd, gezien de ontwikkeling daarvan zo sterk samenhangt met het vormingstheater.

Zijwegen

Een keuze uit de fragmenten die Thersites elk jaar opspoort in diverse archieven wordt op het Vlaamse Theaterfestival voorgesteld op een speciale TONEELSTOF-avond, om binnen de podiumsector het bewustzijn rond zijn visuele erfgoed wakker te houden. Geprojecteerde filmfragmenten uit belangwekkende voorstellingen worden daarbij afgewisseld met livegesprekken met makers en beschouwers van toen. Voor de jaren zestig zijn mogelijke gasten Tone Brulin, Franz Marijnen, Tuur De Weert, Annie Declerck, Walter Tillemans en Eric De Kuyper. Daarnaast brengen jonge theatercollectieven als Abattoir Fermé, Ontroerend Goed, de Queeste, SKaGeN en Olympique Dramatique live een reeks korte, speciaal gecreëerde interpretaties van zelfgekozen beeldfragmenten. Zo confronteren zij zowel zichzelf als het eigentijdse publiek met de historische traditie waarin zij vandaag – vaak onbewust – werken. Hun deelname beoogt onverwachte linken bloot te leggen, zoals tussen het huidige werk van Wayn Traub en dat van Jan Decorte begin jaren zeventig.

Naast de dvd zal op de TONEELSTOF-avond een diepgravende en toch toegankelijke publicatie gepresenteerd worden, in de vorm van een themanummer van het Gentse podiumkunsttijdschrift *Documenta*. Over de inhoud van dit nummer overlegt Thersites telkens met een speciaal samengestelde academische denktank, die ook de structuur van elke dvd-aflevering mee richting geeft. Om te voorkomen dat publieksvriendelijkheid boven historische correctheid komt te staan (zoals in sommige afleveringen van *Allemaal Theater* het geval lijkt), is deze academische inbedding cruciaal. Zo zal een

tiental professoren en doctorandi Theaterwetenschap van het speciale nummer van Documenta gebruikmaken om bepaalde onderbelichte items verder te onderzoeken. Voor de jaren zestig gaat het bijvoorbeeld om het Dramatisch Gezelschap van de vroegere nationale omroep BRT en de concrete introductie van Artaud en Grotowski in Vlaanderen. Thersites neemt voor elk van de drie nummers het gasthoofdredacteurschap op zich, en initieert en redigeert de artikelen.

Van al deze initiatieven blijft het belangrijkste doel het breder openbaar maken van visueel theateraal erfgoed. Thersites ziet een drievoudig doelpubliek: de groep critici, theaterwetenschappers en theatermakers binnen het professionele podiumkunstenveld, het in theater en dans geïnteresseerde publiek, en ten slotte ook de leerlingen en studenten van het hogere en middelbare onderwijs, voor wie een speciale dvd-versie gemaakt wordt met de CANON Cultuurcel van het ministerie van Onderwijs. Naast die publieke werking ziet Thersites voor TONEELSTOF ook een belangrijke functie achter de schermen, gericht op de bewaring van dit erfgoed. De twintigtal video-interviews die voor elke aflevering gemaakt zullen worden met betrokkenen van toen, worden getranscribeerd en ter beschikking gesteld van het VTi. Ook overzichtslijsten van welke archieven welke fragmenten hebben zijn belangrijk voor later onderzoek. Zo beoogt TONEELSTOF een unieke ontsluiting van levend beeldmateriaal uit het nog lang niet dode podiumkunstenverleden.

Bram De Vuyst is onderzoeker van TONEELSTOF. Hij is historicus van opleiding en studeert momenteel theaterwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. Voor zijn thesis doet hij onderzoek naar de opkomst van het lichamelijke theater in België in de jaren zeventig.

Thersites werd in 1991 opgericht en nam in 2005 een nieuwe start. Het verjongde kernbestuur wil Thersites opnieuw profileren als hét aanspreekpunt voor theater- en danskritiek in Vlaanderen.

e-mail: toneelstof@gmail.com

website: www.thersites.be / www.toneelstof.be



‘En overigens ben ik van mening dat Ritsaert ten Cate de Erasmusprijs moet krijgen.’

Arthur Sonnen

Deze regel is nogal eens toegevoegd aan een toespraak, overweging of essay. Er bestaat namelijk een merkwaardige blinde vlek voor de baanbrekende bijdrage die Mickery heeft geleverd aan het initiëren, ontwikkelen en voortbestaan van de (nationale en) internationale avant-garde op theatergebied. Het Mickerytheater maakte deel uit van

het kunstencentrum dat Ritsaert ten Cate in 1965 op eigen initiatief was gestart. Naast het theater bood het centrum een uitgeverij (Mickery Books), een expositieruimte (Mickery Arthouse) en Mickery Design. Dit alles was tot 1972 gehuisvest in zijn boerderij in Loenersloot; daarna verhuisde het centrum naar de Rozengracht in Amsterdam.

De theateractiviteiten waren in eerste instantie gericht op het Nederlandse theater, maar verschoven al snel naar een internationalere context. Zowel door het bieden van een podium aan buitenlandse makers en het maken van (co)producties, als ook door zijn voortdurende reflectie op de functie van theater, werd Mickery het meest toonaangevende theater voor internationale avant-garde van zijn tijd. Dit duurde tot begin jaren negentig, toen het bestuur van Mickery en Ritsaert ten Cate noodgedwongen besloten met Mickery te stoppen. 'De tijdgeest, de steeds hogere produktiekosten en de marktgerichte mentaliteit in de kunsten en bij de overheid' waren de redenen, volgens Henri Schoenmakers en Edgar Jager in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996).

Behalve de twee *Pictorials* van Janny Donker, enkele artikelen, de perfecte catalogisering van het Mickeryarchief bij het Theater Instituut Nederland en een serie video-opnamen van voorstellingen in Mickery (die de tand des tijds nauwelijks doorstaan hebben door het vergaan van de VHS-dragers) is er nooit een documentaire gemaakt over Mickery. Ook is Ritsaert ten Cate nooit voldoende uitgebreid geïnterviewd over Mickery en zijn er nauwelijks onderzoeken in de vorm van scripties of dissertaties aan gewijd. Het wachten is op een standaardwerk, waarin verklaard wordt waarom Nederland, met (toen) zo weinig theatertraditie, zo aantrekkelijk was voor de belangrijkste Amerikaanse, Engelse, Italiaanse en Japanse theatermakers om hun baanbrekende experimenten ten uitvoer te brengen. Legendarische namen als Tenjo Sajiki, Robert Wilson, Peter Sellars, La Mama, Pip Simmons, The People Show, Max Stafford Clark, The Wooster Group, (om er maar een paar te noemen) zijn behoorlijk schatplichtig aan de mogelijkheden die zij bij Mickery kregen.

Inmiddels is een werkgroep gevormd die voorbereidingen treft om dit hiaat de komende twee jaar op te vullen. De voorbereidingen zijn gestart voor een project waarbinnen een publicatie, documentaire, tentoonstelling en een dissertatie tot stand zullen komen. Van de werkgroep die dit initiatief hebben genomen maken deel uit: Sijbolt Noorda, Henk Scholten, George Lawson, George Brugmans, Henri Schoenmakers en Arthur Sonnen. De intentie is om met de gespreide aandacht over verschillende dragers Mickery en Ritsaert ten Cate terug te brengen in het collectief theatergeheugen.

Arthur Sonnen was van 1979-1991 hoofd toneelprogrammering van het Holland Festival en directeur van het Nederlands-Vlaams Theaterfestival van 1987 tot 2005. Tevens geeft hij les aan de Toneelacademie van Maastricht, was gastprogrammeur van het theaterfestival van Parma (1982, 1984) Rechinghausen (1994) en Schwerin (1995, 1996) en maakt deel uit van de jury van de European Theatre Prize. Op dit moment is hij secretaris van SICA.
e-mail: arthur@theaterreflect.nl

Twee onderzoeken

Jaak Van Schoor

Onderzoeksproject Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1875-2007)

Dit onderzoeksproject schetst de veranderende relatie tussen de artistieke keuzes in de geschiedenis van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) en het evoluerende publiek in Brussel. Bij de oprichting van het Tooneel der Volksbeschouwing in 1852 zou het nog 25 jaar duren voordat het Nederlandstalig toneel in Brussel over een eigen schouwburg kon beschikken. De onderhandelingen tussen burgemeester Fontainas en de regering om het oude wapenarsenaal aan de Lakensestraat om te bouwen tot theaterzaal verlopen moeizaam. Ook de meeste Brusselse Vlamingen zijn niet zo gelukkig met deze locatie, omdat in hun ogen de Lakensestraat een uithoek van de stad is. Toch wordt de KVS een ontmoetingsplaats van de Vlamingen als minderheid in een Franstalige stad. Deze culturele plek in Brussel was een ankerpunt van Nederlandstalige cultuur te midden van een prominenter Frans cultureel leven. Bij de plechtige inhuldiging wordt er overigens Vlaamse geschiedenis geschreven: wanneer burgemeester Buls koning Leopold II op het paleis uitnodigt om het gebouw te komen inhuldigen met de woorden: 'J'aurai l'honneur, Sire, de vous souhaïter la bienvenue en Flamand, dans le temple érigé pour l'art dramatique flamand', antwoordt de koning: 'Mon cher bourgmestre, vous m'offrez là une bonne occasion pour vous répondre dans cette même langue nationale, en Flamand.' En het is inderdaad op 13 oktober 1887 dat de koning voor het eerst in de geschiedenis van het Belgische vorstenhuis in het Nederlands spreekt. Dit gebaar betekent de officiële erkenning en waardering van de jarenlange inspanningen, geleverd om het Vlaamse toneel in de hoofdstad van de grond te krijgen.

Tijdens het laatste decennium is er verandering gekomen in de Vlaamse identiteit. De Brusselse multiculturele eigenheid wordt binnen het beleidsplan van de KVS als minstens even belangrijk ervaren. Het mission statement van de KVS spreekt van 'een engagement tegenover de interculturele stad' dat verder uitgediept wordt. De KVS heeft de voorbije jaren haar werking omgevormd 'van een traditioneel repertoiretheater tot een open Vlaams stadstheater in het veelkleurige Brussel', tot 'een stedelijk platform'. Het Nederlands is geen tweede taal meer en de afhankelijkheid van Vlaanderen wordt dikwijls als een dwang ervaren. Wat is anno 2007 de rol van de KVS in het Brusselse culturele landschap? Welke rol speelt het Manifest van Brussel (2003) daarin? Een cultuurhistorische studie zal inzicht geven in de wijzigende rol van de KVS in de context van de Vlaamse ontvoeringsstrijd.

Vormen van vermaak in het interbellum in Gent

Het Liberaal Archief te Gent, het centrale archief- en documentatiecentrum voor de liberale beweging in België, huisvest veel archiefmateriaal met betrekking tot het ver-

maaksleven in Gent. Het omvat boeken en brochures, kranten en periodieken, foto's, affiches, vlaggen en museale stukken. Van meer dan duizend plaatselijke verenigingen in Vlaanderen kan archiefmateriaal worden geconsulteerd. Hiertoe behoren politieke kringen (zoals de lokale afdelingen van de partij), verenigingen expliciet actief in de culturele sector (plaatselijke afdelingen van het Willemsfonds; harmonieën en fanfares; toneel- en zangverenigingen; letterkundige verenigingen en sportkringen), sociaal geëngageerde organisaties (lokale afdelingen van vakbond en mutualiteit; beroeps- en liefdadigheidsverenigingen; coöperatieve verenigingen, spaar- en pensioenkassen) en specifieke doelgroepen (vrouwen-, jongeren- en studentenverenigingen). Met name de documenten over het volkstoneel, café-chantants, revues, de Nieuwe Cirkel en cetera werpen een licht op het 'blauwe vertier' tijdens het interbellum en het discours van anticlericalisme en maatschappelijk engagement dat het genereerde.

Jaak Van Schoor is emeritus professor (Universteit Gent). Hij doceerde aan de Studio Herman Teirlinck (1967-1994) en was van 1976 tot 1978 directeur van het Nederlands Toneel Gent. In 1966 werd hij assistent aan de toenmalige Rijksuniversiteit Gent, daarna docent. Van 1969 tot 1977 was hij hoofdredacteur van het tijdschrift *Teater*. Hij publiceerde in nationale en internationale tijdschriften. Sinds 1988 is hij voorzitter van het Vlaams Centrum van het International Theatre Institute (ITI).

RELEVANTE PUBLICATIES

Schoor, J. Van, H. Meert en F. Redant, *Op zolders, in kamers en in kelders: de kamertoneelbeweging in de jaren '50*. Antwerpen, 2000.

Schoor, J. Van en F. Redant, *Toen theater een strijd was*. Antwerpen, 2001.

Schoor, J. Van, 'Ignacy Liliën (Lwow 1897-Den Haag 1964) en Herman Teirlinck (Brussel 1879-Beersel 1967): artistieke dromen en ontgoochelingen'. In: *Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving: een hulde aan Prof. dr. Herman Sabbe*. Gent, z.j.



Hoeveel olifanten lust een slang?

De decretale geschiedenis van de Vlaamse podiumkunsten sinds 1975

Joris Janssens en Dries Moreels

Bij dit nummer van *Theater Topics* is een affiche toegevoegd met daarop een grafische weergave van een onderzoek naar de podiumkunsten in Vlaanderen. De grafiek toont een tussentijds resultaat van de veldanalyse naar de posities van organisaties binnen de podiumkunsten. Het onderzoek wordt uitgevoerd door het Vlaams Theaterinstituut (Vti). Hieronder een toelichting bij het affiche.

Veldanalyse

De directe aanleiding voor het onderzoek zijn de vele vragen die de sector stelde in het zog van de eerste toepassing van het Kunstendecreet: over het beleid voor de grote huizen, internationale werking, in- en uitstroom et cetera. Uit die discussies blijkt een grote behoefte aan meer feitenkennis over en inzicht in bepaalde mechanismen in de sector. Met interviews, debatten en cijfermateriaal wil het VTi in het vizier krijgen wie welke rol vervult in het Vlaamse podiumlandschap en welke mogelijkheden er liggen voor de toekomst.

Op 28 juni 2007 presenteerden wij het eindrapport van deze veldanalyse. In *Courant* en op studiedagen communiceerden wij al eerder over tussentijdse resultaten. *Courant* 76 bevatte een analyse van de voor 2006 toegekende subsidiebedragen; naast het fameuze ‘beleid voor de grote huizen’ kwam daarbij ook de toenemende versnippering in beeld. *Courant* 77 was een themanummer over dans en analyseerde wie tijdens de subsidieperiode 2001-2005 betrokken waren bij de productie van dans. Op een studiedag tijdens het Theaterfestival 2006 presenteerden wij gelijksoortige cijfers over teksttheater. Die etappes waren evenzovele steekproeven om na te gaan op welke manier de VTi-databank, die al jarenlang gegevens bijhoudt over de Vlaamse podiumkunsten, licht kan werpen op de actuele cultuurpolitieke thema’s. Uiteindelijk is in juni een onderzoeksrapport gepresenteerd, waarin wij met de in *Courant* uitgeteste methoden op een systematische manier gegevens hebben verwerkt voor de hele periode van het Podiumkunstendecreet (1993-2005).

In de aanloop naar het eindrapport presenteerden wij een vierde en laatste cijfermatige steekproef. Deze grafiek betreft niet een dwarsdoorsnede van één subsidieperiode, maar wij volgen het individuele traject van een groot aantal gezelschappen voor een langere periode. De gepresenteerde gegevens brengen de decretale geschiedenis van de Vlaamse podiumkunsten in kaart, de een- en meerjarige subsidiebedragen die verdeeld werden volgens de opeenvolgende podiumdecreten van de Vlaamse Gemeenschap – vóór 1980 de Nederlandse Cultuurgemeenschap. Achtereenvolgens waren het *Theaterdecreet* (1975-1993), het *Podiumkunstendecreet* (1993-2005, met een belangrijke herziening voor de periode 2001-2005) en ten slotte het *Kunstendecreet* (vanaf 2006) van kracht. Dit materiaal heeft beperkingen: de niet- of anders-gesubsidieerde voorgeschiedenis van organisaties blijft buiten beeld, alsook een deel van het podiumlandschap. Maar het geeft wel de kans om de levenscyclus van gezelschappen te overdenken en werpt licht op cruciale macro-evoluties en de keuzes die het cultuurbeleid door de jaren heen maakte.

Bedragen en gemiddelden – toelichting bij de grafiek

In een grote tabel brachten wij voor het eerst in kaart welke podiumproducenten structurele subsidies ontvingen van de Vlaamse overheid in de periode 1975-2007. Indexeringen van subsidiebedragen werden opgenomen in deze tabel voor zover informatie beschikbaar was. Met name voor 2005-2006 was deze informatie nog onduidelijk. Voor

seizoenen 1977-1978 en 1978-1979 konden de cijfers voor de A- en B-categorie niet opgespoord worden. (Deze tabel is integraal beschikbaar op www.vti.be/veldanalyse.)

In de grafiek op het affiche zijn de cijfers in een grafische vorm gegoten. De subsidiestroom is van links naar rechts te volgen, de categorieën, naamsveranderingen, fusies en afsplitsingen zijn aangegeven. De organisaties zijn gegroepeerd per provincie, in een volgorde die alleen door esthetische criteria is bepaald. De grafiek draait om verhoudingen die iets zeggen over de relatieve plek die ongeveer 120 podiumorganisaties tijdens de laatste dertig jaar binnen het structureel gesubsidieerde landschap hebben ingenomen en de wisselingen daarin, en niet zozeer om absolute aantallen. Daarom is de grafiek niet gebaseerd op het reële subsidiebedrag, maar op een verhouding: hoe groot is het deel van iedere organisatie uit de subsidietaart?

De breedte van de gekleurde lijnen is afgeleid uit de verhouding van het subsidiebedrag voor dat jaar tegenover het gemiddelde subsidiebedrag dat jaar. Een subsidie van 1.000.000 BEF tegenover een gemiddelde subsidie van 2.000.000 BEF geeft een ratio van 0,5. De gekleurde lijn zou dan half zo dik zijn als het jaarlijkse gemiddelde, dat overal als een lichtgrijze balk is weergegeven. Deze ratio is onafhankelijk van inflatie, de invoering van de euro en de evolutie van de spreekwoordelijke broodprijs. De grote grafiek laat een systematische vergelijking toe met spanwijdte van ruim dertig jaar.

Door de geschiedenis heen zijn de verhoudingen tussen organisaties, categorieën en regio's veranderd. Het dunner of dikker worden van lijnen staat niet alleen voor winnen en verliezen van economisch kapitaal (geld), maar ook van symbolisch kapitaal (prestige). Het gaat om subsidiëring én erkenning. Daarbij is de grootte van het subsidiebedrag zeker indicatief voor prestige, maar tegelijk een zeer diffuus gegeven. Het subsidiebedrag is een hybride waarde die tot stand kwam door een complex samenspel van verschillende actoren, op basis van disparate criteria die overigens door de jaren heen veranderden. Heel de complexiteit van de beslissingsprocedures die een samenspel zijn van ministeriële beslissingen op basis van peer reviews, tegen de achtergrond van artistieke, zakelijke en maatschappelijke criteria speelt mee. Bovendien is de op zich al complexe procedure door de jaren heen gewijzigd, waarbij op zijn minst de ontzuiling moet worden genoemd als een belangrijke factor.

Decretale geschiedenis

De decretale geschiedenis is niet het verhaal van heel het podiumland. Commerciële producenten staan niet op de kaart, noch die honderden buitenlandse organisaties waarvan wij eerder aantoonde dat zij betrokken waren bij de productie van 'Vlaamse' podiumkunsten. Verder zien wij ook maar een deel van de 'Vlaamse gesubsidieerde sector'. Niet alleen omdat Vlaamse projectmiddelen, lottogelden of internationale kredieten niet meegeteld zijn of subsidies van lagere overheden niet op de grafiek staan; ook omdat er in 1975-2007 vrij vaak een- of meerjarige toelagen aan podiumorganisaties werden toegekend buiten de hierboven genoemde decreten. Voor een goed begrip van de data is het zinvol daar bij stil te staan.

Nogal wat organisaties kregen ooit *nominatim*-subsidies, omwille van hun uitzonderlijke statuut. Dat betekent dat zij niet volgens een decreet of een generieke begrotingspost gesubsidieerd werden maar onder eigen naam in de Vlaamse cultuurbegroting ingeschreven staan of stonden. Anno 2007 is dat enkel het geval voor Theater Stap, in het verleden kwam dat veel vaker voor. Troubleyn bijvoorbeeld, de organisatie rond de artistieke duizendpoot Jan Fabre, kreeg pas in 1997 subsidies volgens het *Podiumkunstendecreet*. Tot 2006 werden ook de zogenoemde ‘grote instellingen’ van de Vlaamse Gemeenschap – bijvoorbeeld deSingel en het Koninklijk Ballet van Vlaanderen – *nominatim* gesubsidieerd. Naast dergelijke gevallen zijn er meer ‘structurele uitzonderingen’. Om verschillende redenen werden er soms ad-hocsubsidiepotjes gecreëerd. Al bij al is een duidelijke evolutie te zien: uitzonderingsgevallen verdwijnen en worden ingepast in de wetgeving. De overheid assimileert signalen uit het veld. Maar wetgeving is traag. Om die reden moet men soms zijn toevlucht zoeken tot ad-hocreglementen.

Al vroeg in de jaren 1980 kwam het *Theaterdecreet* onder druk te staan, doordat het niet was aangepast aan de opkomst van nieuwe, ook internationaal succesvolle fenomenen: de ‘Vlaamse golf’ in het theater, hedendaagse dans en multidisciplinair werk dat geproduceerd én getoond werd door kunstencentra, een organisatietype dat zich ontwikkelde om al die nieuwe tendensen en fenomenen te kanaliseren. Vanaf 1986 konden dansorganisaties een beroep doen op projectmiddelen. In datzelfde jaar verscheen in de Vlaamse begroting ook die post ‘receptieve productiecentra’. Uiteindelijk kwam er pas in 1993 die langverwachte wetsherziening. Het *Podiumkunstendecreet* subsidieerde naast theater ook dans, muziektheater en kunstencentra. Naast projectsubsidie werd meerjarige subsidie mogelijk, iets wat meteen opvalt in de grafiek. Bij een herziening in 1999 stromen ook festivals en steunpunten in. Recent werd het *Podiumkunstendecreet* vervangen door het *Kunstendecreet*: een regeling voor de verschillende artistieke disciplines en voor nieuwe werkvormen zoals sociaal-artistieke en kunsteducatieve organisaties.

Om kort te gaan: het materiaal geeft geen volledig zicht op de voor- of nageschiedenis van individuele gezelschappen – als ‘vrije’ of buiten het decreet gesubsidieerde producent, of als projectgezelschap. Podiumorganisaties hebben meestal al een hele weg afgelegd vóór zij ‘instromen’, wat wij met een jaartal aangeven. Op het niveau van het landschap blijft de interessante voorgeschiedenis van subsectoren en werkvormen (zoals dans, muziektheater, kunstencentra, sociaal-artistiek) buiten het vizier. Maar de decretale geschiedenis kan wel aanleiding geven tot reflecties op levenscycli en tendensen in het podiumlandschap.

Interpretaties

Naamsverandering

De grafiek is in twee richtingen te lezen. Retrospectief is te zien waar de vandaag erkende organisaties vandaan komen, vooruitblikkend wat er met de theaters van 1975 gebeurde. Er zijn er veel verdwenen, maar er zijn ook heel wat lijnen die op een of andere

manier de hele periode overspannen. Uiteindelijk leggen (slechts) drie organisaties het hele traject onder dezelfde naam af: Theater Antigone, Theater Malpertuis en de KVS. Verder zijn er heel wat fusies/afsplittingsen en er zijn naamsveranderingen, fenomenen die niet toevallig hand in hand gaan. Met een naamsverandering wil een organisatie een nieuwe start maken. Een breuk met het verleden vraagt om een nieuw uithangbord.

Tegelijk is de betekenis van naamsverandering relatief. Soms komt een naamswijziging pas jaren na de interne herstructurering of directiewissel. De KVS of Antigone van 1975 zijn qua werking niet te vergelijken met dezelfde organisaties vandaag. Theater Antigone is door de jaren sterk veranderd: het evolueerde van een theatergezelschap naar een multidisciplinaire (co)productiekern, die samenwerkt met jonge en ervaren makers. Antigone is stevig ingebed in buurt, wijk, stad en provincie, maar is minder dan ooit een provinciaal gezelschap, het ‘West-Vlaams beroepstoneel’. Overigens verschijnen interne vernieuwingsprocessen pas op de tabel, in zoverre de subsidiënt deze heeft willen honoreren.

Ook blijkt een naamsverandering niet de enige strategie om aan te geven dat de identiteit van een organisatie verandert. *Re-branding* van een theaterhuis kan ook onder dezelfde naam gebeuren. De KVS bijvoorbeeld heeft de laatste jaren een debat gevoerd over het belang van de ‘V’ in zijn naam – in publicaties, lezingen en meer dan ooit in de voorstellingen zelf. Dat leidde tot het bewuste behoud van de ‘V’. Vanuit de eigen traditie wil KVS het discours over de Vlaamse identiteit en de Vlaamse beweging kunnen herijken.

Levenscyclus

Lijnen, die eruitzien als slangen, worden soms dikker en soms dunner. Organisaties kennen momenten van op- en neergang. Er zijn soms grillige conjuncturele schommelingen, vooral in de tijd van het *Theaterdecreet*, maar toch is er een patroon dat vaak terugkomt in de levenscyclus van organisaties. Los van verschillen tussen modellen is er vaak sprake van een klokvormige curve. Daarin zijn verschillende fases af te bakenen, in grote lijnen: opstart, groei, maturiteit en neergang/heroriëntering. Dat doet allemaal sterk denken aan de tekening van de kleine prins in het verhaal van Antoine de Saint-Exupéry.

HOED



Dat lijkt een hoed, maar het gaat – zoals bekend – eigenlijk over een slang die een olifant opeet.

OLIFANT



In zoveel varianten is op onze grafiek – en op de tekening van de kleine prins – datzelfde patroon terug te zien. Er is een langzame opstartfase, die in de meeste gevallen geen deel uitmaakt van de decretale geschiedenis. Algemeen kan worden opgemerkt dat de startjaren van het Theater- en het Podiumkunstendecreet belangrijke katalysatoren waren voor de organisaties die instromen. De meeste ‘theaters van 1975’ bestonden al vóór het Theaterdecreet er was. Zij genoten al een aantal jaren overheidssteun, maar zagen met het nieuwe decreet hun dotatie gevoelig verhoogd worden, soms zelfs meer dan verdubbeld. Hier was sprake van een collectieve groei, zelfs een explosieve ontwikkeling. Enkele voorbeelden: de KVS groeide van een kleine tien miljoen Belgische frank in 1970 naar 27.884.814 BEF in 1976. Antigone groeide van 395.000 BEF in 1970 naar een kleine vier miljoen frank in 1976.

Na de decretale voorgeschiedenis stromen organisaties meestal in op een zeer bescheiden niveau. Zij verwerven na verloop van tijd een groter deel van de taart, tot zij hun aandeel opnieuw zien verkleinen. Enkele curven blijken dit prototypische scenario aardig te belichamen: bijvoorbeeld de lijn van Het Gevolg, het BKT of het Limburgs Projekttheater. Een vergelijking van deze lijnen geeft meteen aan dat dit proces in verschillende snelheden verloopt.

Wat de theaters van de jaren zeventig betreft, zijn er voorbeelden van langzame, maar zekere groei zoals Victoria. In de loop der jaren zijn er ook meer spectaculaire succesverhalen, getekend door een plotse toename van de middelen. Zo verdubbelde het MMt aan het einde jaren zeventig, begin jaren tachtig zijn deel. Opmerkelijk: bij theatergezelschappen die na 1993 instroomden, komen zulke scenario’s niet meer voor. Er is in het theater nog wel wat instroom, maar op Toneelspelersgezelschap STAN na stroomt er niemand door naar een meer dan gemiddelde grootte. De mooiste verhalen worden sindsdien geschreven in de nieuwe subsectoren: bij de grotere kunstencentra, in dans en muziektheater.

Daarnaast toont de decretale geschiedenis een verschuiving van een teksttheaterstelsel naar gediversifieerd landschap, waarbij de rol van de traditionele gezelschapstructuur afneemt, het belang van faciliterende intermediairen toeneemt. Het is een evolutie die zich op de tabel laat aflezen uit het grote succes van de categorie van de kunstencentra, om maar één indicatie van die groei aan te geven. In 1993-1994 waren er twee kunstencentra die een meer dan gemiddeld deel ontvingen. Vandaag zijn er zo acht.

Doorstroming en diversificatie

Bij de start van het Podiumkunstendecreet gunde de overheid aan de kunstencentra, en ook aan dans en muziektheater, een eerder aarzelende start. Die verliep zelfs met blutsen en builen, zo blijkt uit de vroege exit van twee muziektheatergezelschappen. Er werd duidelijk voor gekozen een aantal mensen kansen te geven en in de loop van het proces bij te sturen. Aanvankelijk zijn de subsidiebedragen in de nieuwe categorieën zeer bescheiden, maar al snel is er een relatief sterke expansie.

Zoals gezegd ligt de opstartfase van deze nieuwe subsectoren buiten het Theaterdecreet, in de experimentele reglementen van de jaren tachtig. De spectaculaire groei van

oudere theaterorganisaties (MMt, Blauwe Maandag Cie, Needcompany) komt niet meer voor bij theatergezelschappen die sinds 1993 instroomden. Dat leidt tot de opmerkelijke conclusie dat de jongste succesverhalen in de ontwikkeling intussen al dateren uit de periode van de Vlaamse golf. Die vaststelling zou tot verschillende conclusies kunnen leiden: dat er iets schort aan de doorstroming van de generatie ná Tachtig. Wellicht is het juist te stellen dat wie iets wil vertellen over de levensloop van organisaties gebaat is met een langetermijnperspectief. Wie spreekt over levenscycli heeft het over ontwikkelingen die zich uitstrekken over een veel langere periode dan één – of zelfs een paar – subsidieperiodes van vier jaar.

Dat relateert ook de discussie over de positie van de danssector binnen de podiumkunstensector na de beslissingen van 2006. In *Courant 77* gingen wij dieper in op die problematiek. Onze grafiek bevestigt dat er in de laatste subsidieperiode in de dans enkel uitstroom, maar geen instroom was. Dat is zonder meer nefast binnen een traag, want meerjarig subsidiesysteem. De grote dansgezelschappen nemen in vergelijking met de grote broers uit de andere categorieën inderdaad een relatief klein aandeel. En er zijn geen ‘grote huizen’ in de dans. Maar de grafiek plaatst een en ander ook in een historisch perspectief, wat doemscenario’s relateert. We worden herinnerd aan het feit dat de danssector sinds de invoering van het *Podiumkunstendecreet* een grote expansie heeft gekend, die nu onder druk staat.

Exitstrategie

Net als groei verloopt neergang in verschillende tempi. Ook hier markeert 1993 een breuk. Plotse exitscenario’s kwamen vooral voor in de jaren tachtig. Toen nog met zogenoemde ‘rode kaarten’ werd gewerkt stopten nogal wat beginnende organisaties op hun relatieve hoogtepunt. Het Merksems Kamertheater, Poëzien et cetera: het lijkt te gaan om kleine organisaties die even deel uitmaakten van het systeem, maar niet de kans kregen om door te groeien, al dan niet terecht, en nu vergeten zijn. In de periode van het *Podiumkunstendecreet* lijkt een ander patroon dominant. Uitstroom gebeurt sindsdien hoofdzakelijk door fusies. Er zijn wel wat uitzonderingen op die regel (Woestijn ’93, Hush Hush Hush, Nova Zembla, De Parade, TIL, Opera Mobile en Podium Modern). Maar vooral de laatste subsidieperiode reveleert een veranderde exitstrategie. De overheid trekt de stekker niet uit het stopcontact, maar zet druk op de ketel. Eerder is er sprake van een geleidelijk proces, waarbij vermindering van het subsidieaandeel begrepen zou kunnen worden als een signaal van de overheid en commissies. De laatste periode verdwijnen er weinig organisaties, maar er zijn er nogal wat die hun aandeel zien slinken. De Zwarte Komedie, Alibi Collectief, Ultima Thule, Theater Zuidpool en DAS Theater: hun toelage flirt met de grens van de leefbaarheid.

Uiteindelijk trekken mensen en organisaties heel uiteenlopende conclusies uit dergelijke signalen. De grafiek laat wel enkele voorbeelden zien van organisaties die er na jaren niet in slagen om door te stromen, of op een steeds lager pitje blijven sudderen, zonder dat iemand de stekker uit het stopcontact wil of durft te trekken. De vraag is welke toekomst er nog ligt in sudderscenario’s als die van Raamteater, de Zwarte Komedie

of Alibi Collectief? Anderzijds zijn er nogal wat organisaties die erin slagen om crisismomenten te overwinnen en een aantal klokvormige curves aan elkaar rijgen. Antigone en andere theaters van 1975 zijn daarvan een voorbeeld. Theater Antigone's aandeel heeft geregeld een dipje, maar de organisatie bekleedt nu een relatief sterke positie, vergelijkbaar met het einde van de jaren zeventig. Er zijn daarbuiten nog andere organisaties geweest die erin slaagden om na een periode van neergang een nieuw groeiscenario aan te vatten. Blijkbaar hebben zij crisismomenten opgevat als een signaal tot heroriëntering. Nu al zijn hiervan duidelijke tekenen te zien bij een aantal organisaties, dat in het zog van de beslissingen van 2006 nadenkt over de toekomst: er is een nieuwe ploeg bij Zuidpool, DAS theater werd Cie. Cecilia, er is de fusie van Nieuwpoorttheater en Victoria et cetera.

Een blik op het verleden moge hen hoopvol stemmen. Want hoeveel olifanten lust een slang? Niemand zal het kunnen zeggen vóór de dag des oordeels.

Joris Janssens en **Dries Moreels** zijn medewerkers bij het Vlaams Theater Instituut in Brussel. Dries Moreels is coördinator collecties en Joris Janssen is onderzoeker.

e-mail: dries@vti.be

Index

(Titels van voorstellingen en teksten
staan cursief.)

A

aalmoezeniers, 124
Abattoir Fermé, 138
Abbé d'Aubignac, l' 19
acting out, 75, 80, 85, 86
actualisering/actualization, 11, 65, 67, 92
actualiteit, 27, 46, 53, 55, 63
adaptation, 90, 94, 98
aesthetics of intensities, 76, 82
affective images, 76, 80
Agamben, Giorgio, 55, 56
agency, 117, 118
agitproptheater, 129
Albach, Ben, 34, 35, 40, 41, 43, 44, 132
amnesie/amnesia, 9, 66, 75
anamnesia, 80
ancien régime (1575-1773), 6
Andromaque, 20, 23
Ankersmit, Frank, 69, 70, 126
Antigone, 5, 12, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 87, 146, 147, 149
Antoine, André, 20, 23
Antwerpen, 27, 28, 36, 37, 39, 40, 117, 120, 121, 124, 125, 131, 139, 142
apatē, 118
archeologie, 12, 54
archief, 55, 63, 64, 141
Aristoteles, 118
Artaud, Antonin, 21, 29, 39, 46, 49, 55, 56, 131, 137, 139
Assmann, Aleida, 45, 55, 56, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71

authenticiteit, 5, 17

avant-garde, 21, 27, 111, 130, 131, 139, 140

B

Badiou, Alain, 6, 12, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112
Ballet du XXIème Siècle, 58, 91, 138
Banes, Sally, 94, 100
Bardot, Brigitte, 94, 95, 97, 98
Barthes, Roland, 20, 21, 25, 26, 80, 83, 87, 128
Béjart, Maurice, 58, 91, 138
beleid 40, 143
Bentley, Eric, 40, 41
Bergala, Alain, 97, 98, 100
Bersani, Leo, 94, 99, 100
Bildung 19
Blokdijk, Tom, 47, 54, 56
Blommaert, Philip, 32, 41
Bonald, Louis de, 33
borderellen, 132, 133
Bordwell, David, 29, 41
Borremans, Wim, 83, 87
Brabander, Richard de, 108, 112
Brabants, Jeanne, 138
Braudel, Fernand 133
Brau, Elsie de, 52
Brecht, Bertolt, 24, 25, 99
Britannicus, 18, 20, 21, 23, 24, 25
Brooks, Peter, 30, 36, 38, 39, 40, 41
Brulin, Tone, 137, 138

burgerlijke drama, 31
Bussels, Stijn, 6, 14, 117, 118, 119, 128

C

Cage, John, 93
Callens, Johan, 6, 11, 90, 100
canonisering, 18
Carlson, Marvin, 11, 53, 56, 64, 71, 91, 100
Caruth, Cathy, 83, 87
Cate, Ritsaert ten, 5, 7, 14, 15, 16, 139, 140
catharsis 76, 81, 131
classicisme, 17, 18, 19, 20, 21
 classificering, 5, 17
Claus, Hugo, 137
Clayburgh, Jim, 91, 95, 97, 98, 100
Clytemnestra, 5, 75, 76, 77, 78, 83
Comédie-Française, 21
commodification, 90
common sense, 80, 84
Cook, David A., 29, 41
Corneille, 11, 17, 18, 19
Coutard, Raoul, 95
Croiset, Hans, 102, 103
Crombez, Thomas, 7, 129, 131
Culler, Jonathan, 38, 41
cultuurindustrie, 67

D

Dafoe, William, 98
dans, 6, 13, 22, 29, 34, 57, 58, 80, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 121, 122, 123, 126, 131, 136, 138, 139, 141, 143, 145, 146, 147, 148
Dante, 99
Davidson, Susan, 92, 100, 101
De Cooman, Ingeborg, 6, 122, 123
De Keersmaeker, Anne Teresa, 5, 11, 14, 57, 58, 90, 91, 93, 100
De Meester, Johan, 130
De Paepe, Timothy, 6, 124, 125

De Queeste, 119, 138
De Ronde, Theo, 37, 40, 41
De val van de goden, 46, 47, 49, 51, 56
De Vuyst, Bram, 7, 14, 136, 139
Declerck, Annie, 138
Decorte, Jan, 15, 137, 138
deferral, 90
Delerue, Georges, 94
Deleuze, Gilles, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87
Dennery, Adolphe, 35, 40
Derrida, Jacques, 39, 45, 46, 55, 56, 92, 100
différance, 92
digital media, 93
discordant accord, 85
disegno, 92
Donadey, Anne, 77, 87
Dort, Bernard, 22, 25
doublings, 92
Dunoyer, Vincent, 91
Dutoit, Ulysse, 94, 99, 100

E

El Máquina Hamlet, 47, 48, 51
embedding, 93, 99
enargeia, 118
engagement, 103, 130, 141, 142
epic, 94, 97, 99
Erase-E(X), 6, 11, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100
Erenstein, Rob, 36, 40, 41, 132
erfgoed, 11, 17, 18, 67, 138, 139
 erfgoedindustrie/heritage industry, 11, 13, 67, 70
 theatraal erfgoed, 18, 24, 139
ervaring, 34, 57, 60, 67, 68, 69, 70, 126
 historische ervaring, 126
espace quelconque, 82
expropriation, 90

F

Fabre, Jan, 5, 14, 15, 27, 28, 145
Felman, Shoshana, 75
filosofie, 51, 60, 68, 70, 105, 107, 108,
109, 110, 112
Flamand, Frederik, 137, 141
Foucault, Michel, 18, 54, 56, 78, 85, 86,
87, 130
François, Charles, 22, 91, 95, 98
Franse Revolutie, 32, 126, 127, 132
Franses, Philip Hans, 132, 134
Fritzsche, Peter, 67, 70, 71, 126

G

gebeurtenis, 46, 54, 104, 105, 108, 109,
111, 129
gedetermineerd seizoen, 132
geheugen/memory, 7, 9, 10, 11, 12, 18,
19, 20, 27, 50, 59, 60, 61, 62, 63, 65,
66, 67, 68, 69, 71, 72, 88, 126, 136
collective memory, 12, 76, 77, 81, 84,
91
communicatieve geheugen, 19
corporeal memory, 12, 76, 80, 81
cultureel geheugen, 11, 13, 19, 20, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70
emotional memory, 10, 80
geheugenkunst (Ars Memoria), 5, 59,
61, 66, 67, 69, 126
geheugentheater, 62
intellectueel geheugen/intellectual
memory, 12, 76, 77, 80
involuntary memory, 12, 80, 81
memory regime, 75, 86
memory studies, 60, 75, 76
narrative memory, 79
traumatic memory, 79
Gell, Alfred, 117, 118
gemeenschap, 42, 63, 130, 131
gender, 65, 95, 98
geschiedenis, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 17, 18,
22, 25, 29, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 49,

50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 61, 62, 64,
66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 88, 104,
105, 106, 107, 112, 113, 119, 126, 130,
131, 134, 135, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 147, 148
geschiedschrijving, 10, 49, 50, 51, 53,
54, 59, 60, 68, 132
gevangenis van de lange duur, 133
Geysen, Lode, 129
Gielen, Pascal, 18, 19, 26, 67, 71
Godard, Jean-Luc, 90, 93, 95, 97, 98,
99, 100, 101
Gorgias, 118
Gras, Henk, 7, 131, 133, 134
Greenblatt, Stephen, 56
Grieks-Romeinse wereld, 6, 14, 117
Groot Limburgs Toneel, 138
Grotowski, Jerzy, 21, 137, 139
Gruyter, Jan Oscar de, 129
Guattari, Félix, 76, 78, 86, 87

H

Haeseleer, Kurt d', 99
Hagel, Jan, 33
Hamlet, 24, 26, 46, 48, 49, 53, 55, 128
Hamletmaschine, Die, 48, 56
Hansen, Miriam, 75
happening, 93
harmonische regressie, 133
Harnett, William Michael, 92
Hartog, François, 22, 23, 26
Heestermans, Johan, 18
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 51, 52,
110, 112
Heijer, Jac, 15
helden, 35, 45, 134
herinneren/herinnering, 5, 9, 10, 12, 15,
16, 19, 20, 27, 45, 47, 50, 55, 57, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 87,
88, 126, 127, 128
herinneringscultuur, 59, 60, 66, 68
herinterpretatie, 17, 22, 23

Hermon, Michel, 21
Herrmann, Hans-Christian von, 55, 56
Hertmans 77, 78, 81, 85,
Hertmans, Stefan, 12, 76, 77, 78, 81, 83,
85, 87
Hirsch, Joshua, 75
historicitésregime/historicité, 22, 23,
25
historiografie, 68, 69
theaterhistoriografie, 39, 54
historisering, 11, 20, 22, 23
Hobsbawm, Erik, 55, 56
Hodgkin, Katharine, 75, 85, 87
Hölderlin, Friedrich, 99
Hollywood, 99
Homerus/Homer 94
Huêt, Fedja van, 52
Huizinga, Johan, 126
Hunningher, Ben, 34, 38, 40, 41, 132
hybridity, 90, 93

I

Ibsen 53
Ibsen, Henrik, 33, 53
icoon/icon, 39, 71
incidental happenings, 80
inschrijflijsten, 132
inspiratie, 14, 15, 16, 88, 103, 113
interbellum, 37, 130, 131, 141, 142
interrogation, 76, 77, 78, 86
Irigaray, Luce, 76, 78, 86, 87

J

Jackob, Alexander, 51, 55, 56
Janssens, Joris, 7, 14, 142, 143, 149
Jaques-Wajeman, Brigitte, 21
Jensen, Lotte, 7, 134, 135
jezuïtentheater, 121
Joji Inc., 90, 91, 92, 98, 99
Joseph de Jouvancy/Josephus Juvencius,
120

K

Karina, Anna, 98
Katholieke Actie, 129
Kawin, Bruce, 29, 41
Kirby, Michael 93, 100
Kolk, Mieke, 80, 83, 87, 117, 119
Koninklijk Ballet van Vlaanderen, 138,
145
Koninklijke Nederlandse Schouwburg
(KNV), 37, 40, 138
Koninklijke Vlaamse Schouwburg
(KVS), 40, 100, 138, 141, 146, 147
Kooning, Willem de, 90, 92, 95, 98,
100, 101
Korte, Walter, 99, 100
Kott, Jan, 79
Kotzebue, August von, 32, 33, 35, 37,
40
Kracauer, Siegfried, 9
kritiek, 15, 32, 33, 36, 52, 66, 73, 82,
87, 104, 136, 137, 139
kunst, 6, 12, 46, 50, 52, 54, 70, 88, 102,
103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111,
112, 117, 118, 131
Kuyper, Eric De, 138

L

La caduta degli dei (The Damned), 47, 51
Lacan, Jacques, 83, 86, 87
LaCapra, Dominick, 75
Laermans, Rudi, 18, 19, 26, 67, 71
Lamers, Jan Joris, 5, 14, 15, 16, 43, 44
Lang, Fritz, 97
Le Roy, Frederik 5, 9, 10, 11, 13, 59, 68
LeCompte, Elizabeth, 91, 98
Leeuwe, H. de, 132
Lehmann, Hans-Thies, 12, 39, 41, 49, 51,
52, 56, 79, 81, 82, 86, 87
Lennep, Jacob van, 38
Les Ballets C de la B, 113, 114
Lesage, Dieter, 13, 24, 26
Lessing, Gotthold Ephraim, 55, 56

Levine, Joseph E., 97
lichaam, 11, 13, 27, 28, 48, 50, 52, 53,
57, 105, 106, 107, 109
lieux de mémoire, 9, 66, 71
Ligne, prins Charles Joseph de, 127
literatuurgeschiedenis, 122
living presence responses, 117
Living Theater, 21
Longinus, 118
Lotman, Yuri, 19, 26

M

Maatschappij Discordia, 15, 16, 44
making-of movie, 93
Mallarmé, Stéphane, 109
Marijnen, Franz, 137, 138
massaspel, 14, 129, 130, 131
massatheater, 129
Massumi, Brian 81, 87
McConachie, Bruce, 30, 32, 33, 41
McWilliam, Rohan, 30, 40, 41
Medea, 5, 12, 75, 76, 77, 78, 83, 87
medium-specificity, 93
melodrama, 5, 11, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 38, 40, 132, 133
melodramatic turn, 30
Messingkauf, 24, 25
Mickery, 15, 16, 139, 140
Mileaf, Janine, 93, 100
Mind the Gap, 5, 12, 75, 76, 77, 78, 79,
81, 82, 84, 86, 87
Mnouchkine, Ariane, 103
modernisme, 38, 130
antimodernisme, 130
Moens, Wies, 130
Molière, 11, 17, 18, 19
Molteni, Riccardo, 94
monologization, 78
Monteyne, Lode, 37, 40, 41
Moravia, Alberto, 94, 95, 97, 98, 99,
101
Moreels, Dries, 7, 14, 142, 149

Müller, Heiner, 48, 49, 50, 54, 55, 56,
68, 138
Muller-Westerman, Anna Petronella,
135
Musil, Robert, 52
mutual dialogic transfer, 78
muziek, 6, 52, 57, 87, 113, 121, 122, 123,
124
muzikale elementen, 6, 122
mythe, 5, 9, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 62,
63, 69
mythologisering 21

N

Nash, Thomas, 45
nationaal toneel, 134, 135
negentiende eeuw, 10, 17, 23, 29, 30, 31,
32, 37, 38, 40, 50, 51, 52, 70, 126,
133, 134, 135
neoclassicisme, 38
Nicoll, Allardyce, 32, 41
Nietzsche, Friedrich, 6, 10, 12, 51, 104,
105, 106, 107, 111, 112
Nodier, Charles, 34, 35, 41
Noord- en Zuid-Nederland, 122, 123
Nora, Pierre, 9, 17, 66, 71
normen, 130

O

Olympique Dramatique, 138
oneindigheid, 51, 108, 110, 111
Ontroerend Goed, 138
opvoeringsgeschiedenis, 17, 19, 20, 21,
25, 129
Overbeke, Herman van, 129

P

Palance, Jack, 94
panorama, 60, 127
parataxis, 79
Parton, Dolly, 98
Patton, Paul, 84, 87

Peeters, Frank, 5, 10, 11, 29, 39, 40, 41
 performance, 11, 17, 27, 53, 60, 63, 64,
 66, 67, 68, 69, 72, 75, 79, 90, 91, 99
 performance studies, 53, 60, 64, 66,
 75
 performativiteit/performativity, 13, 54,
 66, 91, 111, 112, 117
 Peterson, Thomas Erling, 95, 101
 Picabia, Francis, 93
 Piccoli, Michel, 94, 98
 Pieters, Jürgen, 26, 117
 Pixérécourt, Guilbert de, 32, 33, 34, 35,
 37, 39, 40
 Plan K, 137
 Platel, Alain, 6, 14, 113, 114
 Plato, 9, 84, 85
 plethora, 82
 Poetica, 79, 118, 158
 poëtica, 17, 19, 43
 politiek, 19, 23, 24, 54, 88, 103, 108, 131
 polyphonic monologue, 79, 81
 Ponti, Carlo, 97
 Pop Art, 92
 populair theater, 5, 29, 38
 postdramatisch theater/postdramatic
 theatre aesthetics, 12, 41, 49, 51, 52,
 53, 56, 67, 68, 76, 77, 79, 82, 87
 Postlewait, Thomas, 29, 31, 36, 38, 40,
 41
 praeterition, 92
 Proot, Goran, 6, 121
 prosopografie, 132
 Proust, Marcel, 80, 87
 Przybos, Julia, 32, 42
 publieksloyaliteit, 132
 Pyat, Felix, 40

Q

Quintilianus, 117, 118
 quotation, 90

R

Racine, Jean, 11, 17, 18, 19, 20, 24, 25
 Radstone, Susannah, 60, 72, 75, 85, 87
 rangbezettingcijfers, 132
 Rauschenberg, Robert, 90, 92, 97, 98,
 99, 100, 101
 recursiveness, 90, 93
 recyclage, 64
 rederijkers, 122
 remembering, 63, 83, 100
 renaissance, 61, 62, 66, 124
 repertoire, 6, 13, 18, 21, 24, 37, 40, 55,
 57, 65, 123, 124, 125, 132, 138
 repletion of sings, 82
 representatie, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25,
 46, 50, 70, 117, 126
 repressed memory syndrome, 59
 restored behavior, 65
 retorica, 6, 117, 118, 119
 Rijnders, Gerardjan, 77, 82, 87
 Ritsema, Jan, 6, 14, 88, 89
 Robertson, Etienne Gaspard, 127
 Roeder-Zerndt, Martin, 49, 56
 Rokem, Freddie, 53, 56
 Rosas, 58, 91
 Rose, Barbara, 92, 101
 Rossellini, Roberto, 93
 Röttger, Kati, 5, 11, 12, 13, 45, 49, 54,
 55, 56
 Ruitenbeek, Hennie, 32, 40, 42
 Runia, Eelco, 126

S

Saunier, Johanne, 91, 93, 94, 95, 97, 98
 Sauter, Willmar, 129
 Savran, David, 98, 101
 Schmidt, J.N., 32, 42
 Schoenmakers, Henri, 102, 103, 140
 Schopenhauer, Arthur, 51, 106
 self-representation, 90
 Sels, Geert, 81, 83, 87
 sensatie/sensation, 76, 81, 84

historische sensatie, 52, 126, 128
 seriality, 93, 99
 Shakespeare, William, 24, 25, 45, 48,
 62, 128
 signature, 92, 95
 Simons, Leo, 34, 40, 42
 SKaGeN, 138
 Smith, Daniel W., 80, 85, 87
 soevereiniteit, 57, 130
 Sonnen, Arthur, 7, 14, 139, 140
 Sontag, Susan, 75, 84, 87
 Soper, Kate, 78, 87
 soundtrack, 93, 95
 Soupart, Isabella, 91
 sous rature, 92
 Spector, Nancy, 93, 101
 spektakelmaatschappij, 13, 112
 spreekkoren, 129
 Stalpaert, Christel, 2, 3, 5, 10, 12, 75,
 85, 128
 Stam, Robert, 93, 99, 101
 Steinberg, Leo, 92, 93, 101
 Steiner, George, 39, 42
 Stevens, Mark, 92, 98, 101
 subject, 2, 64, 77, 78, 82, 85, 86, 108,
 109, 110, 112
 subsidie, 16, 144, 145
 Swan, Annalyn, 92, 98, 101

T

tableau vivant, 36, 39, 119
 Talma, Jean-François, 23
 Taylor, Diana, 55, 56, 64, 69, 72
 Teatro El Periférico de Objetos, 46, 47,
 48, 49
 Teirlinck, Herman, 129, 142
 Theater Instituut Nederland, 2, 10, 35,
 136, 140
 theaterarchitectuur, 61
 Theatergroep Hollandia, 56
 theaterwetenschap, 13, 31, 50, 53, 54,
 55, 60, 102, 132, 139

theatralisering, 13, 112
 Théâtre Laboratoire Vicinal, 137
 Thiriet, Philippe-Michel, 80, 87
 Thissen, Judith, 132
 Thomasseau, J.-M., 32, 42
 Thompson, Karen, 29, 41
 tijdreeksmodel/-analyse, 132
 Tillemans, Walter, 138
 Tindemans, Carlos, 30, 37, 40, 42,
 toeschouwer, 12, 32, 68, 103, 117, 118,
 126, 128
 Tomkins, Calvin, 92, 101
 toneelprogramma's, 121
 topica, 61
 transitorisch, 46, 55
 Traub, Wayn, 138
 trauma, 33, 47, 59, 75, 76, 83, 86, 126,
 127
 collective trauma, 75, 85, 87
 trauma-narrative, 75
 traumatic experience, 75, 76, 80, 84
 Troubleyn, 28, 145

U

Ubersfeld, Anne, 23, 26

V

Vadim, Roger, 97
 Van Bellen, Carel, 31, 42
 Van de Velde, Anton, 129
 Van Duyse, Prudens, 37
 Van Oostveldt, Bram, 7, 126, 119, 128
 Van Schoor, Jaak, 7, 128, 141, 142
 Van Steenberghe, Els, 28, 89, 114
 Vanhaesebrouck, Karel, 5, 10, 11, 13, 17,
 19, 24, 26, 131
 veldanalyse, 142, 143, 144
 Velden, André van der, 132
 vergeten, 3, 5, 6, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 19,
 41, 43, 45, 46, 62, 63, 65, 102, 104,
 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 148
 Verminnen, Bert, 137

virtuele reconstructie 125
Visconti, Luchino, 47, 51, 52
Visual Culture Studies, 126
visualiteit, 6, 14, 117
Vitez, Antoine, 23
Vlaams Theaterinstituut, 136, 142
Vlaamse Beweging, 129
Vlaamse golf, 145, 148
Vlaanderen, 7, 11, 13, 14, 17, 18, 20, 21,
31, 32, 37, 38, 41, 119, 121, 129, 136,
137, 138, 139, 141, 142,
Vliet, Harry van, 132, 134
volksemancipatie, 129
volkstheater, 41, 35, 36, 142
Vondel, Joost van den, 32
vormgeving, 13, 111, 112
Vos, Erik, 102, 103
Vuyk, Kees, 2, 6, 10, 12, 104, 112, 119

W

Weert, Tuur de, 138
Welke, Dieter, 49
wetgeving, 145
White, Hayden, 50, 51, 126
Willems, Jeroen, 52
Witkovsky, Matthew, 93, 100
Witteman, Agaath, 6, 14, 102, 103
Wooster Group, 11, 90, 91, 93, 98, 100,
140
work-in-progress, 90, 91, 92
Worp, J.A., 33, 34, 40, 42

Z

Zalm, Rob van der, 2, 3, 5, 9
zeventiende eeuw, 5, 10, 17, 19, 22, 23,
70, 122, 124, 125