

HET THEATER KIJKT TERUG

De Engelse criticus John Ruskin introduceerde in 1856 het begrip 'pathetic fallacy': het toeschrijven van gevoelens, intenties, gedachten en dergelijke aan dingen. In Het theater kijkt terug beschrijft Floris Solleveld hoe het theater stoelt op zulke projecties - alleen dan met levende objecten.

Floris Solleveld

I.

In deel III van *Modern Painters* (1856) introduceert de Engelse criticus John Ruskin het begrip *pathetic fallacy*: het toeschrijven van gevoelens, intenties, gedachten en dergelijke aan dingen. Rilke bouwde zijn hele poëtica rond dat soort omkeringen: 'Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht'; 'so, wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein'. De 'visual theorist' James Elkins voert die metafoer tot in het extreme door in *The Object Stares Back* (1996): hij beschrijft kijken als een interactief proces, waarin het bekeken ding zich opdringt aan de kijker. Het ding kijkt terug.

Theater is evenzeer gebouwd op zulke projecties: je schrijft de intenties, twijfels en handelingen van een fictieve 'Hamlet' toe aan een figuur op het toneel. Het verschil is dat deze Hamlet wordt uitgebeeld door een mens van vlees en bloed, die van zichzelf al gedachten en intenties heeft, en die ook letterlijk terugkijkt. Zelfs theater dat de illusie wil doorbreken - en dat is vrijwel alle theater sinds Beckett en Brecht - bedient zich van zulke projecties. Er kan geen *Verfremdungstheater* zijn zonder enscenering, en Laura van Dolron moet verdomd goed acteren om zichzelf te spelen.

II.

Er zijn grofweg drie manieren waarop je iets kunt representeren: via een gelijkenis, via een teken (symbolen, woorden), en via een oorzakelijk verband (rook, sporen). Al die vormen van representatie zijn in zekere mate *ondergedetermineerd*: Laurence Olivier is niet Hamlet, het woord stoel kan verwijzen naar vele verschillende stoelen, en rook kan ook uit een toneelmachine komen. Communicatie is dan ook een voortdurende disambiguatie. Die onderdeterminatie is essentieel, want die maakt dat representaties breed toepasbaar en in een andere context verplaatsbaar zijn.

Daarnaast hebben representaties *andere* eigenschappen dan de dingen die ze representeren. Het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius is groter dan een echt paard, het is van brons en het blijft 2000 jaar staan. (Is het daarom mooier dan een echt paard? Hangt er van af of je van paarden houdt.) Je kunt er daarom andere dingen mee doen dan met een echt paard. Je kunt een slagveld weergeven in pionnen en DNA als een dubbele helix, je kunt ficties creëren met woorden en afbeeldingen, je kunt logische gevolgtrekkingen maken, je kunt effecten oproepen met de textuur van verf of de klank en ritmiek van taal. Door de herkenbaarheid van representaties kun je ook elementen weglaten of toevoegen (zoals in Battus' WRM ZDN W NT LL KLNKRS WGLTN?, of in kalligrafie), en zelfs alleen maar de suggestie van een representatie wekken: de contour van een boom, absurde tekst, vage gelijkenis met bestaande personen. Kunst is een spel met de surplus eigenschappen van representaties. In die zin is kunst *representational cheesecake*.

Theater heeft daarbij het voordeel dat het zich op verschillende niveaus afspeelt: als tekst, als beeld (scenografie), en als tijdsgebonden actie. Doordat die verschillende niveaus overlappen, zijn in het theater veel complexere spelletjes met representaties binnen representaties mogelijk dan in literatuur of in beeldende kunst. Theater is daardoor bijna per definitie zelfreflexief. Iets wat nog versterkt wordt doordat een deel van de 'beelden' bestaat uit *animate objects*: een theatermaker heeft een stuk meer te bespreken met zijn acteurs dan een schrijver met zijn manuscript of een schilder met zijn verf.



III.

Er bestaat eigenlijk niet zoiets als abstract theater. Wat in het theater nog het meest in de buurt komt van een zwart vierkant op een wit vlak is *En attendant Godot*, het toneelstuk waarin zoals bekend ‘niemand komt, niemand gaat en niets gebeurt’. Maar nog steeds staan er twee mannetjes met bolhoeden langs een Franse landweg. Desondanks heeft in het theater dezelfde ontwikkeling plaatsgevonden als in de beeldende kunst, dat *presentatie* in de plaats is gekomen van *representatie*. Een modern toneelwerk is niet de uitbeelding van een verhaal, het beeldt zichzelf uit. Maar net zoals een *Brillo Box* nog steeds een sokkel nodig heeft, vereist ook het meest abstracte installatietheater of de meest spontane vierdewandloze theatrale interventie nog steeds enscenering. ‘The blurring of art and life’ is altijd onvolledig; als het niet als theater wordt waargenomen, is het ook geen theater.

Wellicht heeft het daar mee te maken dat *avant-gardisme* in het theater minder een leidraad lijkt te zijn dan in andere kunstvormen, ook niet om je tegen af te zetten. De theatermakers die ik ken zijn meer bezig met ‘wat wil ik met mijn publiek communiceren?’ dan met ‘hoe moet het theater van morgen eruit zien?’ of zelfs ‘wat voegt mijn theater toe aan wat er al gemaakt is?’ Het gegeven dat je werkt met mensen die dingen zeggen en doen veroordeelt je al tot een zekere interactie met het publiek en maakt het moeilijk om een theaterwerk op te vatten als een iconisch, op zichzelf staand beeld. Er is geen haai op sterk water van het hedendaagse theater.

IV.

Wel zijn theatermakers voortdurend bezig om de grenzen van het theater op te rekken, de vierde wand te slechten, het publiek te doen participeren, uit de zaal te breken, de realiteit op de planken te slepen. Om met een geschoold theaterpubliek te communiceren, volstaat het niet om een toneelstuk op te voeren. Nuchter beschouwd is het een vreemde vorm van communicatie: de werkelijkheid wordt op een geabstraheerde, geconcentreerde, in het extreme doorgevoerde vorm ten tonele gevoerd, of gemanipuleerd tot iets

wat alleen door de toevallige overeenkomst van objecten, personen en handelingen nog verband daarmee houdt. Als het niet als theater werd waargenomen, zou het geschift zijn.

Als er daadwerkelijk een duidelijke boodschap was om te communiceren, kon je het theater wel achterwege laten. Kunstenaars zeggen graag dat ze ‘vragen stellen’. Maar ook dat kun je beter in een heldere formulering doen. Het voordeel van kunst zit er meer in dat het onze verbeeldingskracht oprekt, nieuwe beelden en woorden aanreikt om naar te verwijzen en onze gedachten mee te structureren. Dat maakt het uiterst geschikt als geheugensteun, en daardoor vooral een *indirect* communicatiemiddel. Theater vergt coördinatie: zonder onderliggende ideeën wordt het maar een onsamenhangende klodder associaties. Maar teveel communicatie slaat juist weer de verbeelding dood. Het komt goed uit dat er over de meeste ervaringen, emoties en menselijke interacties ook niet zoveel gecompliceerds te zeggen valt. Dan kun je er net zo goed theater van maken.

V.

Terwijl het theater zichzelf oprekt, tenderen andere kunstvormen sinds enkele decennia steeds meer naar het theater. Moderne dans is danstheater geworden, de beeldende kunst heeft de performance en de installatie omhelsd, opera is muziektheater geworden en ook in de hedendaagse muziek is de opvoeringspraktijk steeds beweeglijker, taliger en steeds meer choreografeerd. Dat is niet alleen maar te vatten in het containerbegrip ‘interdisciplinariteit’. Door het oprekken van het kunstbegrip is kunst in het algemeen iets performatiefs geworden: iets is pas kunst als je het als kunst presenteert. De hedendaagse dans, muziek en beeldende kunst voert zichzelf ten tonele. En een van de manieren om dat te incorporeren, is door er letterlijk of figuurlijk theater van te maken.

Tegelijk wordt dat doorgaans niet als theater waargenomen. En dat is terecht. Danstheater, performance, installatie en de moderne uitvoeringspraktijk zijn uiteindelijk primair een *presentatievorm*, een theatrale wijze om iets als muziek, dans of beeld te presenteren. (En



muziektheater is vooral neptheater.) De grenzen zijn poreus, maar ze zijn er wel, en ook een hek met gaten volstaat wel om een grens te markeren.

