

**SMOKKELWAAR: THEATER EN LITERATUUR  
IN DE SCHEMERZONE TUSSEN FICTIE EN REALITEIT.<sup>1</sup>**

Johan CALLENS

In *Great Reckonings in Little Rooms* (1985) identificeerde Bert O. States de drijvende kracht achter de vernieuwingsgolf in de kunsten vanaf het einde van de negentiende eeuw, als de poging om de werkelijkheid steeds dichterbij te benaderen en beter weer te geven. Terwijl de romantiek tussen de uitersten van het individueelste ik en een kosmische transcendentie heen en weer werd geslingerd, tussen introspectie en de eenwording met het universum in sublieme, alles opheffende momenten, wilden realisten en naturalisten gewoon de werkelijkheid tusseninvatten. Latere stromingen zoals impressionisme, surrealisme en expressionisme vormden nieuwe experimenten om die betrachting waar te maken, experimenten die, toegegeven, zwaar de klemtoon legden op de subjectiviteit en daarom niet meteen in het verlengde van het realisme worden gesitueerd. Het boegbeeld van het naturalisme, Emile Zola, noemde zijn methode expliciet "experimenteel," naar analogie met de exacte wetenschappen. Documentatie was hierin essentieel, daarom trok de schrijver als een regelrechte reporter naar de sloppen, koolmijnen, cabareten, vroegmarkten enz.<sup>2</sup> De praktijk zorgde voor een herbronning, die herinnert aan het prille begin van de roman, toen de journalist, pamfletist, broodschrijver en man van dertien stielen, Daniel Defoe, in 1719 zijn *Robinson Crusoe* baseerde op de lotgevallen van een zekere Alexander Selkirk en daarmee een nieuw genre in Engeland introduceerde (in een vorm die weliswaar sterk aanleunde bij de fictieve autobiografie en het puriteinse bekentenisverhaal).<sup>3</sup>

Een gelijkaardige herbronning lag in de jaren zestig van deze eeuw onder invloed van de televisie, aan de basis van de 'faction' of non-fictie roman. De term komt van Truman Capote, wiens *In Cold Blood* (1966) nog steeds geldt als een model, het geromanceerd verslag van de ophefmakende moord op een gezin in Kansas. De tegenhanger was de 'nieuwe journalistiek' waarin werd gebruikgemaakt van fictionele technieken om waar gebeurde feiten te verhalen (allegorie, cross-cutting, subjectief vertelperspectief, enz.). Denk maar aan Mailers *Armies of the Night* (1968), zijn persoonlijk relaas over de gewelddadige onderdrukking van een anti-Vietnam betoging. (In de eigenlijke geschiedschrijving was er rond die tijd ook een accentverschuiving van gortdroge chronologieën en feiten naar boeiend geschreven verhalen, zoals b.v. Barbara Tuchmans *Distant Mirror* over de door de pest geteisterde veertiende eeuw.) Tom Wolfe, auteur van

*The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) en *The Right Stuff* (1974?), gestileerde kronieken resp. van de hippiebeweging en het Apollo-programma, vervulde de voortrekkersrol bij die 'nieuwe journalistiek,' hoewel hij met *The Bonfire of the Vanities* (1987) en nu recent, *A Man in Full* (1998) zich terug tot de roman bekeerde.<sup>4</sup> Het lijkt me niet zo overdreven om in de schandalen rond Pulitzerprijzen toegekend wegens verzonnen reportages, een logisch verlengstuk van die nieuwe journalistiek te zien. Ethisch misschien onverantwoord maar niettemin staaltjes van bedreven auteurschap en inzicht in de retorische werking van teksten op de lezer. En voor tegenstanders van 'faction,' die het fenomeen als een aanslag op de roman *pur sang* beschouwden, de wraak van het fabuleringsinstinct.<sup>5</sup> Daar staat tegenover dat de werkelijkheid vaak de verbeelding overtreft, een mening verdedigd door o.a. Philip Roth,<sup>6</sup> hoewel weer niet zo vaak als huidige televisieprogramma's als *The Jerry Springer Show* ons willen doen geloven.<sup>7</sup> Het directe gevolg van dergelijk grensverkeer is dat de lezers en kijkers bevangen worden door een voortdurende scepsis, waarmee al vaker het postmoderne leefklimaat omschreven is.<sup>8</sup>

In het theater lijkt de zoektocht naar de werkelijkheid wat paradoxaal. Enerzijds gaat een eeuwenoude metafoor ervan uit dat de wereld een (fictief) schouwspel is en het leven een (vluchtige) droom. Anderzijds staat of valt theater - tot voor kort tenminste - met de aanwezigheid van mensen van vlees en bloed, op de planken en in de zaal. Cyber- of virtueel theater<sup>9</sup> maakt daar schijnbaar komaf mee, want zelfs dan wordt de deelname van mensen verondersteld - programmeurs of spelers - zelfs dan bevindt het gemuteerde genre zich op de grens tussen feit en fictie, een grens waar het in alle kunstvormen doorheen de geschiedenis steeds om te doen is geweest. Waar in het ene geval het zwetende lichaam van de acteur, de geschilderde rekwisieten, de geur van popcorn, je knellende schoenen, of buurmans luidruchtige gsm de materialiteit van de voorstelling uitmaken, zijn dat in het andere geval het niet altijd zo ergonomische toetsenbord, de soms versleten muis, de flinterende beelden of letters die op de computermonitor verschijnen. Het is inderdaad wanneer de dingen weerbarstig worden of het laten afweten, dat we ons ervan bewust worden, in al hun opdringerige zakelijkheid ('Dinglichkeit'), afgezien van het moment waarop ze buiten hun natuurlijke context verschijnen (decontextualisering, heterogeniteit.)<sup>10</sup> Virtueel theater of niet, de fictionaliteit blijft een kwestie van inleving - min of meer moedwillig (Coleridges "willing suspension of disbelief"), vergemakkelijkt of bemoeilijkt door de gehanteerde middelen (kleurengamma, pixeldensiteit, geheugencapaciteit, processorsnelheid, internetverbinding, enz.). Bij de film wordt het ons daarom zo comfortabel mogelijk gemaakt: reuzeschermb, dolby surround, zachte

zetels, dubbele leuningen om toch maar niet niet uit de illusie te ontwakken.

Met die inleving was het op het einde van de negentiende eeuw in het theater, voor de komst van de film, blijkbaar pover gesteld, vermits de realisten en naturalisten vonden dat het publiek een handje toegestoken moest worden. Of was het omdat de werkelijkheid te prominent (ellendig) was en de vlucht eruit te moeilijk? De vraag is immers waarover we praten, de gepresenteerde werkelijkheid of die waarin de presentatie plaatsvindt. Tenzij men als theatermaker de twee kan doen samenvallen. Dus brachten sommige scenografen echte graszoden op de scène, klaterende fonteintjes in rotstuinjtes, dampende schotels met eten en met wijn gevulde glazen.<sup>11</sup> Wat States de koloniserende macht van het podium noemt bleef echter onherroepelijk werkzaam. Precies omdat op de scène een homogeen, natuurgetrouw beeld van de externe werkelijkheid werd nagestreefd, maakte die scenische werkelijkheid zich daarvan los, zoals een fotografische afdruk losstaat van het origineel. Met (onberekenbare) levende dieren draait dit anders uit. De toeschouwers bij Ivo Van Hoves encenering van *Desire Under the Elms* (1924; Vooruit?) enkele jaren geleden konden dat zelf ervaren. Op de scène stonden een tiental rustig kauwende koeien, die 'natuurlijk' hun behoefte moesten doen, zonder dat de intrige en psychologie van de personages daarom vroegen. Plots stakte de fictionele stroom en nam de werkelijkheid de bovenhand. Kortstondig, want zelfs deze (voorspelbare) storing paste binnen het 'natuurgetrouwe' beeld van O'Neills boerengezin waarin twee zonen tegen hun vader in opstand komen. Veel subtieler en tegelijk radicaler is b.v. het gebruik op de scène van klokken die de ware tijd aanduiden, zoals bij Chekhovs *Drie zusters* (1900), een stuk dat pijnlijk illustreert hoe de tijd alles achterhaalt.<sup>12</sup>

De modernist Gertrude Stein, van wie onlangs nog in Vlaanderen *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938) en *Saints and Singing* (1922) te zien waren, vond dat in de synchronisatie tussen scène en zaal de sleutel lag, het middel om de actualiteit, de onmiddellijke (en onbemiddelde) tegenwoordigheid van het scenische gebeuren te maximaliseren.<sup>13</sup> Eigenlijk wisten de neoclassici dat ook al, anders hadden ze de regel van de vierentwintig uren niet verzonnen, één van de drie eenheden die het theater moest respecteren. In Steins proza leidde dat o.a. tot het ellenslange *The Making of Americans* (1925), wat *mutatis mutandis* overeenkomt met de duurzaamheid, uitputtingsslag en/of verveling bij sommige producties van Robert Wilson en Jan Fabre. Dat Stein in haar gekunstelde spelereien op de scène de realistische herkenbaarheid opgaf, was voor haar geen punt. In spel en kunst ligt evenveel werkelijkheid besloten als in de wereld daarbuiten. (Acteurs die hun armen breken of voeten verzwikken tijdens het 'werk' zullen het geweten hebben.)

Vanuit die optiek is Pirandello's werk des te interessanter omdat de theatrale werkelijkheid erin extra gewicht krijgt. In zijn bekende *Zes personages op zoek naar een auteur* (1921) worden de repetities van een gezelschap onderbroken door een gezin dat de auteur wel bedacht, maar waarmee hij verder niets aanving. De gezinsleden staan erop dat hun imaginair bestaan gematerialiseerd wordt op de scène en dat een einde wordt gemaakt aan de melodramatische relaties, het netwerk van intriges, ontrouw en incest waarin ze verstrikt zitten. Tot dat ook hardhandig en des te verrassender gebeurt met de zelfmoord van één van de kinderen. Het effect van de voorstelling berust grotendeels op de verwarring tussen de primaire werkelijkheid (van de repetitie) en de secundaire werkelijkheid (van het stuk in het stuk). Maar eigenlijk nemen we geen van beiden voor 'waar' (hoogstens voor 'waarachtig'). Zeker niet tijdens hedendaagse producties, waar de afwezigheid van rekvisieten en een toneelgordijn, dat vals van echt scheidt voor de duur van de voorstelling en als fictionaliteitsindex werkt, de gewoenste zaak van de wereld is en niet voor de minste beroering zorgt.<sup>14</sup>

Dat was even anders in Pirandello's tijd, ondanks de experimenten binnen het dadaïsme en futurisme. Beide stromingen onderschreven de principes van spontaneïteit en simultaneïteit en doorbraken op de scène systematisch de 'vierde muur'.<sup>15</sup> De dadaïstische 'anti-kunstenaars' integreerden de werkelijkheid in hun voorstellingen volgens de principes van de collage en montage (akoestisch - brui-tisme, klankpoëzie - en visueel - de scenografie, kostuums), zonder nog de homogeniteit na te streven die realistische producties bepaalden. De futuristische performance-achtige 'syntheses' beoogden doelbewust een actieve, zelfs fysieke betrokkenheid van het publiek, dat zoals bij dada systematisch geprovoceerd werd. Pirandello, die van 1928 tot 1930 in Berlijn verbleef toen Reinhardt en Piscator daar de toon zetten, liet zich door de nieuwe anarchistische stromingen inspireren voor *Vanavond improviseren we* (1930), vermits het commentaar van het publiek moest toelaten. (Blijkbaar had hij zijn les getrokken uit de chaos tijdens de première van *Zes personages* maar vooral was hij happig om de levende werkelijkheid in het theater binnen te loodsen en levend te houden.) Wat gedeeltelijk als pastiche bedoeld was, onttaardde echter in een parodie op Reinhardt via het personage van Hinkfuss. Die veroorzaakte tijdens de opening in Berlijn onder de bewonderaars van de regisseur zo'n opschudding dat de voorstelling helemaal uit de hand liep.<sup>16</sup>

Geef de werkelijkheid wat speling en ze ontsnapt volkomen aan de vermeende controle van de kunstenaar, inclusief die van grootmeesters als Reinhardt die een ijzersterke reputatie opbouwde in het orchestreren van massascènes en het

creëren van theater op locatie, op marktplaatsen, in kastelen, kerken en circustenten. (Omgekeerd kan natuurlijk ook: voor *The Miracle* in een regie van Reinhardt verbouwde scenograaf Norman Bel Geddes in 1924 het Century Theatre of voormalige New Theatre, New York, tot een kathedraal.<sup>17</sup>) In de Nederlanden heeft Hollandia van locatietheater een specialiteit gemaakt. Tijdens voorstellingen van Pasolini's *Varkensstal* (1996) onder de Kipdorpbrug in Antwerpen, zorgde dat voor voyeuristische tussenkomsten van voorbijgangers. Onvermijdelijk kreeg het spektakel *achter* de transparante wand die uitgaaf op het kruispunt (van Italiëlei, Rooseveltplein, Sint-Jacobsmarkt) soms de bovenhand op het spel *ervoor*. Kunst en werkelijkheid wisselden van plaats, waardoor opnieuw duidelijk werd wat Pirandello ook al wist, dat perspectief en perceptie elke ervaring meebepalen.<sup>18</sup> Fabres acht uur durende *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) won wat dat betreft aan werkelijkheid, omdat het publiek de zaal in en uit mocht (voor een broodje, een natje en een droogje), zodat het gebeuren niet voortdurend als fictie geconstitueerd werd door de blik van de toeschouwer, maar een eigen leven kon leiden.

De kunst onder het volk brengen, in welke vorm ook, betekent het frame doorbreken in de ruimste zin van het woord. Misschien het grootschaligste Amerikaanse initiatief ooit was in dit opzicht het Federal Theatre Project. Dit eerste officieel gesubsidieerd nationaal theater in de V.S., dat van 1935 tot 1939 geleid werd door Hallie Flanagan, had een dubbel doel: tijdens de Depressie de werkloosheid milderden in de sector, en kunst en cultuur promoten. Dat lukte aardig vermits op het hoogtepunt van het FTP meer dan tienduizend mensen werden tewerkgesteld in veertig theaters. Technische vernieuwingen als het ophefmakende Living Newspaper-project waren meegenomen. Het procédé kwam ook voor in John Dos Passos' trilogie *U.S.A.* (1937), die het ironisch genoeg op een filmische en van de kubistische schilderkunst afgeleide manier toepaste. In de trilogie (bestaande uit *The 42nd Parallel* [1930], *1919* [1932], en *The Big Money* [1936]) gaven 'newsreel'-fragmenten (een montage van krantenknipsels, populaire liedjes en uittreksels uit officiële verslagen), aangevuld door de zogenaamde 'camera-eye'-passages (eigenlijk de subjectieve impressies van de verteller) het werkelijke Amerika gestalte, in tegenstelling tot het officiële (dat deels vervat lag in de biografische schetsen van beroemde Amerikanen die met de fictieve levensverhalen vermengd waren).<sup>19</sup> In het Federal Theater Project werd de sociale en politieke actualiteit dankzij documentaire bronnen ook rechtstreeks aangekaart, en wel op zo'n kritische en onverbloemde (lees niet-gefictionaliseerde) wijze, dat het project afgevoerd werd, na herhaaldelijk met censuur af te hebben moeten rekenen. Zo nam het Ministerie van Binnenlandse Zaken aanstoot aan *Ethiopia*, een



stuk over de toenmalige oorlog in Abessinië. Niet zozeer de (artificiële) manier waarop de werkelijkheid werd voorgesteld maar de werkelijkheid zelf, of de waarheid erachter (voor zover die te achterhalen valt), leidde tot hevige reacties, vanwege de overheid eerder dan het publiek. Eén van de minder geslaagde producties van het FTP was overigens 1935, een satire op de onverschilligheid van de massa voor hedendaagse sociale kwesties.

Deze onverschilligheid contrasteert fel met de wilde paniek bij de radioadaptatie van *The War of the Worlds* (Mercury Theatre, Allerheiligen 1938) van H.G.Wells. Naamgenoot Orson Welles slaagde erin om met de uitzending van dit werk een weinig waarschijnlijk toekomstvisioen als een invasie van buitenaardse wezens als echt te laten overkomen. achtentwintig procent van de geschatte zes miljoen Amerikaanse luisteraars geloofde echt in de aanval en in de buurt van de landingssites sloegen velen kordaat op de vlucht. De truc bestond erin de fictieve gebeurtenis in een documentaire stijl te verslaan (met dramatische klankeffecten), af en toe onderbroken door verdere nieuwsberichten. Het Federal Theatre Project<sup>20</sup> en de nieuwsdrama-serie, *The March of Time* (1935), hadden Welles de knepen van het vak geleerd, en het drama met de Hindenburg in New Jersey (live verslagen door ooggetuigen, dus een perfect voorbeeld van *reality radio*) lag nog vers in het geheugen, zodat de transcripties ervan als blauwdruk konden dienen. Welles maakte ook dankbaar gebruik, of misbruik, van de gebrekkige toenmalige wetenschappelijke kennis en de psychologische ontvankelijkheid van het publiek. Het historische moment waarop *The War of the Worlds* in de VS werd uitgezonden is immers ook in een ander opzicht relevant. Niet alleen was de radio tegen het einde van de jaren dertig het nieuwsmiddeel bij uitstek, het had in ruime populaire en academische kringen een reputatie verworven als propaganda-instrument. De groeiende reclame ('soaps' en 'soups,' vermits Campbell Soup Welles' Mercury Theatre sponsorde van 1939 tot 1940), de Tsjecho-Slovaakse crisis, en Hitlers ideologische strijd droegen daartoe bij en speelden er verder op in.<sup>21</sup>

De machtsovername door de nationaal-socialisten en de Tweede Wereldoorlog leidden zoals bekend tot een uittocht van intellectuelen, jood of niet. Zo ook met Joseph Albers en Xanti Schawinsky van het Bauhaus.<sup>22</sup> In 1940 werd Albers docent grafische kunst aan het Black Mountain College in Ashley, North Carolina.<sup>23</sup> Schawinsky was lid van de Bauhaus-theaterwerkplaats, waar (mee onder invloed van stromingen als het dadaïsme) sterk de nadruk werd gelegd op interdisciplinaire methodes en de integratie van kunst en (industriële) samenleving. Dit strookte met de aanpak van Black Mountain zelf, waar o.a. de componist John Cage en choreograaf Merce Cunningham (sinds 1948, het jaar waarop

Albers rector werd, ook lid van de faculteit), samen met Robert Rauschenberg, de basis legden voor een levenslange samenwerking. In 1952 creëerden ze met nog een rits kunstenaars (dichters M.C. Richards en Charles Olson, musicus David Tudor, filmmaker Nick Cernovich) wat toen nog een 'Untitled Event' heette maar wat de geschiedenis zou ingaan als de eerste 'Happening,' zeven jaar voor Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* (1959).<sup>24</sup> Wie denkt dat de hoge graad van improvisatie in dergelijke happenings meteen een onversneden werkelijkheidsgehalte garandeert, heeft het verkeerd voor. Het klopt misschien dat de handelingen niet ingebed zijn in een fictie-matrix die tijd, plaats en personage omvat.<sup>25</sup> Anderzijds werd gewerkt met (in principe herhaalbare) scenario's die in het geval van Cage afgeleid waren uit de *I Ching* of *Het boek der veranderingen*. Bedoeld om de rede en voorbedachtheid van de regisseur uit te schakelen, zetten die scenario's eigenlijk ook de totale willekeur, onberekenbaarheid en het toeval buitenspel, waar het toch om te doen was. De precieze afbakening van tijd (45 min.) en plaats zorgden voor een minimale indexering, vergelijkbaar met de cadrering der *White Paintings* van Rauschenberg die in kruisvorm aan het plafond hingen.<sup>26</sup> Alles wat de kijker in (op?) zo'n schilderij ziet of meent te zien - naar gelang van de lichtinval, de textuur van het doek, onzuiverheden in de verf - is kunst. Abstracter kan het eigenlijk niet.<sup>27</sup>

Dat het anders, concreter kan, bewijst de 'body art,' performance-kunst die in het verlengde ligt van Cages en Kaprows happenings. Wat ons hier aanbelangt is de manier waarop het lichaam aangewend wordt om de grens tussen fictie en feitelijkheid te overschrijden en uit te wissen. Fysieke pijn of de angst en weerzin ervoor, blijken hier geschikte (ideale?) middelen.<sup>28</sup> Denken we maar aan Chris Burdens *Shoot* (1971), *Relic Through the Night Softly* (1973) en *Doorway to Heaven* (1973), waarin hij zich resp. in de arm schoot, wentelde in glasscherven, of elektrocuteerde.<sup>29</sup> Dichter bij huis liet Fabre tijdens *Zij was en zij is, zelfs* (1991) tarantula's rond Els Deceuckeleir lopen.<sup>30</sup> Paradoxaal genoeg belanden we hier terug bij de empathie van klassiek theater, Aristoteles' door angst en medelijden opgewekte catharsis. Alleen zit er sleet op de mythische horrorverhalen over incest (Oedipus, Phaedra,...), kindermoord (Atreus, Medea,...), en verkrachting (Cassandra, Philomela, Leda,...), zodat nieuwe kicks theatermakers en kijkers moeten hoeden voor de verveling.<sup>31</sup> Letterlijke (zelf)kastijding is sowieso minder voor herhaling en gewinning vatbaar dan de gefingeerde, hoe veeleisend en uitputtend die ook mogen zijn. Enerzijds lijkt de postmoderne werkelijkheid meer en meer aan onze controle te ontsnappen. Anderzijds maakt de concurrentie met film en televisie (waar 'real-life soap' domineert<sup>32</sup>) schokeffecten noodzakelijker: fotografisch of picturaal hyperrealisme en Baudrillards angstige simulatie schieten hier tekort.<sup>33</sup>

Even 'klassiek' als de Griekse gruwels zijn ondertussen de voorstellingen van Marina Abramovics waarin ratten (*Delusional*, met Charles Atlas, 1994), levende slangen en dobermannpinchers (*The Biography*, met Charles Atlas, 1992 [26 febr. 1995, deSingel]) een reëel, voelbaar gevaar genereren voor de performance-kunstenaar en haar publiek. Legendarisch (mythisch?) is Abramovics sadomasochistische *Ritme O* (1974), waarin ze het publiek zelf de instrumenten leverde - van plumeau en vibrator tot scheermesjes, broeksriem, roede en kettingen - waarmee het haar te lijf mocht gaan, zonder dat ze weerstand bood.<sup>34</sup> Hier werd de kunstenaar passief proefkonijn en de toeschouwers 'daders,' balancerend op de rand van het 'misdadige.' Naarmate het gebeuren escaleerde, verdeelde het publiek zich in verdedigers en belagers, waarmee de vraag over de onvermijdelijke verantwoordelijkheid, latent aanwezig in elke collectieve activiteit, dramatisch gestalte kreeg (los van de politieke implicaties over de ondergeschikte maatschappelijke rol van de vrouw). De scène was gekrompen tot de figuurlijke cirkel rond Abramovic, de grens tussen fictie en werkelijkheid belichaamd in de huid van de 'Ander' - betast, doorkerfd, bebloed. Grenzen werden verlegd maar nieuwe grenzen doemden op, ethische grenzen, politieke, en maatschappelijke, grenzen die vragen stellen over het respect voor verschil en onderscheid. Of: hoe de grenzen van de kunst de begrensdheid van het menszijn zelf reveleren.<sup>35</sup>

Van de moeilijkheid om de grens tussen feit en fictie te overschrijden evolueerden we naar de eventuele onwenselijkheid ervan. In *The Connection* (1959) van Jack Gelber pretendeerde een theaterregisseur nog dat hij enkele junkies van de straat haalde om ze op de scène te plaatsen en er een documentaire van te laten filmen. Anno 1998 haalden cineast Cyrus Frisch en acteur Marien Jongewaard van Nieuw West voor *Jesus/Liefhebber* echte drank- en drugsverslaafden binnen voor een (live) gefilmde sessie 'reality theatre' (een op de spits gedreven vorm van wat theater altijd al geweest is), verweven met vooraf gemanipuleerde beelden.<sup>36</sup> Eén van de betrokkenen leed aan spierdystrofie en besloot zich dood te drinken, een ander had kinderverlamming en zat aan de heroïne. Allemaal echt en onvoorspelbaar gedrag veeleer dan geregisseerd spel, hoewel tijdens de speelseeks ook zij zich begonnen te gedragen als acteurs (of wat zij daaronder verstonden). Terwijl ze de vragen van Frisch beantwoordden en zich bezatten, nippen de toeschouwers profijtig aan hun eigen wijntje, kwestie van de band zaal/scène nog wat nauwer aan te halen. In de gefilmde scènes kwetste iemand zich ondertussen aan het hoofd en dwong Frisch een ander tot bekentenissen door met een revolver te dreigen. Straks vallen er echte doden, schoot het door menig hoofd, als in *snuff movies* of bij die historische scenische executies van terechtgestelden, volgens het dramatisch script dus volgens de regels van de kunst.



Dat laatste moeten die jongeren, die zich, naar Oliver Stones film, 'natural born killers' noemden toen ze uit moorden gingen, ook gedacht hebben.<sup>37</sup> of Pig, het personage uit Enda Walsh's *Disco Pigs* (1996), toen hij weer eens iemand afranselde, 'net als in de film.' Wat regisseur Thomas Ostermeier van Die Baracke uit Hamburg ertoe dreef om de scènes van de obligate filmische 'soundtrack' te voorzien. Het korte stuk toont op vrij eenvoudige wijze dat zogezegd door kunst gegenereerd geweld minder een kwestie is van blinde verwarring dan van een explosieve combinatie van machteloosheid en aanmatiging, de schrijnende aanspraak op onkwetsbaarheid en een vrijstelling van de consequenties van eigen daden. Die gevoelens en illusies moet men niet (alleen) de kunstenaars verwijten, maar de maatschappij in haar geheel (waar de kunst deel van uitmaakt). Censuur lijkt daarom minder aangewezen dan een gedoogbeleid en waakzaamheid dat zijn, het soort waakzaamheid dat kunst en werkelijkheid zouden moeten stimuleren doorheen hun complexe mediaties. (Dit is ook het standpunt van Noel Carroll.) De verwijzingen naar televisie in *Disco Pigs* of het uitspelen van voorgeprogrammeerde en live beelden in *Jezus/Liefhebber* kunnen de weerbaarheid van de betrokkenen juist verhogen door hen bewust te maken van de mediëring, een bewustwording die in het vormbesef van alle kunst potentieel vervat zit.

## NOTEN

- 1 Dit is de tekst van een lezing, gehouden op 1 febr. 1999 tijdens het VUB-RITS initiatief "Van *The X-Files* tot X-1: Op de grens tussen fictie en realiteit," in het kader van de lezingenreeks "Stemmen," georganiseerd door het Centrum Leo Apostel.
- 2 De praktijk is natuurlijk ook typisch voor drama direct gebaseerd op historische figuren of toestanden. Een recent voorbeeld hiervan is *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* (1996), waarvoor Moisés Kaufman zich uitvoerig verdiepte in de gerechtelijke verslagen uit 1898. Het verschil is wel dat hij daarmee geen objectieve waarheid of werkelijkheid wilde, ver van meende te kunnen bereiken. Zoals bij Akira Kurosawa's *Rashomon* maar vooral onder invloed van Brecht en Piscator, krijgt het publiek via de vertellers (die openlijk op de scène historische en literaire bronnen citeren) als in een forum verschillende standpunten te horen die samen een gefragmenteerd beeld creëren. Zie *American Theatre*, okt. 1998, p. 29 en nov. 1997, pp. 23-45 voor de integrale tekst en een interview met Kaufman.
- 3 Andrew Sanders vermeldt in zijn *Short Oxford History of English Literature*, Oxford: Clarendon Press, Literature, 1994, p. 302 ook het pamflet, de kroniek en het reisverhaal als formele invloeden en wendt die hybriditeit aan als argument om Defoe niet als grondlegger van de Engelse roman te beschouwen. Het klopt dat b.v. Cervantes Defoe vooraf ging met *Don Quichote* (waarvan deel I in 1605 en deel II in 1616 gepubliceerd werd), een werk dat als de bakermat van de moderne roman wordt

beschouwd voor zover het breekt met de conventies van de ridderroman en pastora-  
le. Andere nationale tradities beroepen zich op hun eigen literaire voorvaderen.  
Cervantes was echter meer idealist dan realist, hoewel Defoe door zich te beroepen  
op bovenvermelde genres ten dele een *schijn* van realisme wist op te bouwen. Zie  
Frank Hellemans, "Adem voor de schrijver," interview met Hendrik van Gorp, *Knack*  
3 febr. 1999, p. 84.

- 4 Zie Tom Wolfes "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the  
New Social Novel," *Harper's*, nov. 1989, pp. 45-56.
- 5 Genoegzaam bekend is John Barths "The Literature of Exhaustion," *Atlantic Monthly*,  
aug. 1967 (herdrukt in *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*,  
red. Malcolm Bradbury, Glasgow: Fontana/Collins, 1977, pp. 70-83, en de misver-  
standen die eruit volgden, wat hem tot een rechtzetting noopte in "The Literature of  
Replenishment," *Atlantic Monthly*, jan. 1980, pp. 65-71, een verhaal dat recent nog  
een verlengstuk kreeg in "The State of the Art," *Wilson Quarterly*, Spring 1996,  
pp. 36-45, over hypertext en elektronische fictie.
- 6 Philip Roth, "Writing American Fiction," *Commentary*, maart 1961, herdrukt in  
*Reading Myself and Others*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975, pp. 117-135.
- 7 Het aantal praatprogramma's en de frequentie waarmee ze uitgezonden worden zet  
de deur wijd open voor grappenmakers en bedriegers - er zijn gevallen bekend van  
mensen die omwille van de kick of het gewin onder een valse identiteit verschillen-  
de keren deelnamen aan hetzelfde televisieprogramma. Los daarvan worden de tele-  
visiemakers (vooral de 'researchers' die de boer op moeten op zoek naar 'bekente-  
nissen') zo onder druk gezet dat combines opgezet worden en sterke verhalen ver-  
zinnen.
- 8 *The Columbia Literary History of the United States*, pp. 1032-33, 1035-6, 1049;  
Morris Dickstein, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, New York: Basic  
Books, 1977, Chapter 5, "The Working Press, the Literary Culture, and the New  
Journalism," pp. 128-153; *The New Journalism*, red. Tom Wolfe en E.W. Johnson,  
London: Picador, 1975 [1973].
- 9 Voor een greep uit de recente experimenten, zie Fritz-Wilhelm Neumann,  
"Cyberspace: The Impact of Information Technology on the Stage," *Anthropological  
Perspectives, Contemporary Drama in English* vol. 5, ed. Werner Huber and Martin  
Middeke, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, pp. 173-184. Zie ook Roel  
Verniers, "Exit het lichaam" en "De obsessie voor het digitale lichaam in een virtue-  
le wereld," *De Standaard*, 30-31 jan. 1999, p. 39.
- 10 Zie Stanton B. Garners stelling over de inherente instabiliteit van het realisme in  
"Staging 'Things': Realism and the Theatrical Object," *Bodied Spaces:  
Phenomenology in Contemporary Drama*, Ithaca: Cornell UP, 1994, pp. 87-94.
- 11 Exemplarisch was het werk van Belasco, besproken in bijv. Lise-Lone Marker, *David  
Belasco: Naturalism in the American Theatre*, Princeton: Princeton UP, 1975.
- 12 Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley: California UP, 1985,  
130-4.
- 13 Gertrude Stein, "Plays," *Last Operas and Plays*, red. en inleid. Bonnie Marranca,  
Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995 [1949], p. xxix.

- 14 Naast de visuele fictionaliteitsindices - gordijn, scène, proscenium, selectieve verduistering, kostumering, grime, enz. - zijn er ook de akoestische (nu een elektronisch belsignaal, vroeger het gebeuk op de scène met de staf van de ceremoniemeester).
- 15 Het is belangrijk hieraan toe te voegen dat de dadaïsten ook in de werkelijkheid theatrale interventies ensceuerden (op gevaar af die te ensceneren). Het volstaat immers niet om het spel van de scène naar de zaal te verleggen, zolang het theatergebouw daarbij als beperkende matrix opereert.
- 16 Gaspare Guidice, *Pirandello: A Biography*, vert. Alastair Hamilton, Oxford UP, 1975, pp. 184-5; Christopher Innes, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, red. John Russell Brown, Oxford: Oxford UP, 1995, pp. 388-91.
- 17 Arnold Aronson, "Bel Geddes, Norman," *Cambridge Guide to American Theatre*, red. Don B. Wilmeth en Tice L. Miller, Cambridge: Cambridge UP, 1993, p. 66.
- 18 Pirandello's tragikomische en relativistische theorie van het humorisme wordt ook wel perspectivisme genoemd. Zie zijn *Choix d'essais*, vert. Georges Piroué, Parijs: Denoël, 1968.
- 19 Hans Bertens en Theo D'haen, *Geschiedenis van de Amerikaanse literatuur*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1983, pp. 165-169.
- 20 In 1936 nam Welles samen met John Houseman een Afrikaans-Amerikaanse eenheid van de Federal Theatre Project over (de Negro People's Theatre, New York), waaruit een jaar later zijn repertoiregezelschap, The Mercury Players, ontstond.
- 21 Graham Murdock en Howard Fink, *Radio Drama*, red. Peter Lewis, London: Longman, 1981, pp. 154 en 220-223; Howard Koch, *The Panic Broadcast*, Boston, 1970.
- 22 Opgericht te Weimar in 1919, werd het Bauhaus in 1925 overgebracht naar Dessau en in 1932 naar Berlijn, waar het in 1933 door de nazi's werd gesloten.
- 23 De stichter van het Bauhaus, Walter Gropius, werd hoogleraar aan Harvard en Moholy-Nagy richtte in 1937 te Chicago het New Bauhaus op, waaruit het Institute for Design is voortgekomen.
- 24 Over Cages *Untitled Event* en Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* zie Nancy Spector, "Rauschenberg and Performance, 1963-67: A 'Poetry of Infinite Possibilities,'" *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, red. Walter Hopps and Susan Davidson, New York: Guggenheim Museum Publications/Harry Abrams, 1997, pp. 229-230; Kaprows statement, script en productienota's in *Happenings: An Illustrated Anthology*, red. Michael Kirby, New York: Dutton, 1965, pp. 44-86; en Paul Schimmel, "Leap into the Void: Performance and the Object," *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, red. Russell Ferguson, London: Thames and Hudson, 1998, pp. 58-63.
- 25 Michael Kirby, Inleiding, *Happenings: An Illustrated Anthology*, pp. 14-16.
- 26 Hedendaags theater speelt graag met die overgang van fictie naar werkelijkheid. In *Doctor Faustus Lights the Lights* van de Wooster Group (1998) gaat het licht op voor wat met een nepgordijn op video als pauze aangekondigd wordt, terwijl de voorstelling eigenlijk gewoon doorgaat tijdens Valks minimale voorbereiding voor een poppenspel. In *Saints and Singing* (1998) slaat Robert Wilson Steins aangekondigde

- einde ("This is the end of the play") en de aanmaning om niet in herhaling te vallen ("Do not repeat yourself") in de wind, zodat een deel van het publiek vroegtijdig aan het applaudisseren slaat. Matthias Langhoffs toneeladaptatie van Kafka's novelle *In de strafkolonie* (deSingel, april 1997), waarin de fauna en flora van de jungle het ten-slotte halen op de mens, belette het publiek na afloop afscheid te nemen, door de acteurs hun dierenimitaties te laten volhouden en niet te laten groeten.
- 27 In *Art* gebruikte Yasmina Reza Rauschenbergs *White Paintings* overigens als aanleiding voor een prachtig toneelstuk over de vriendschap. Nog extremer dan die *blanco* kunstwerken was het houten kader dat ooit gedurende enkele weken bovenaan de trappen van de Albertina bibliotheek in Brussel was opgesteld, waardoor de stad zelf 'anders' werd gezien. *Cages 4'33"* verheft dan weer gevonden geluiden tot kunst: alles wat het concertpubliek hoort tussen het openen en het sluiten van een klavier (dat verder onaangeroord blijft) door een pianist.
- 28 Zie ook Helga Finter, "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty," *The Drama Review* jg. 41, nr. 4 (T156) (Winter 1997), pp. 15-40.
- 29 Schimmel, 94-99.
- 30 Zie ook Emil Hratin, *Herhaling, waanzin, discipline: Het theater van Jan Fabre*, A'dam: International Theatre & Film Books, 1994, vooral "Het reële en het theatrale", pp. 77-83.
- 31 *MedEia*, de productie van Dood Paard uit 1998 waarin Kuno Bakker, Manja Topper en Oscar van Woensel Euripides' tekst doorspekten met popsongs, bewees dat het drama en de gevoelens van alle tijden zijn (de pijn, de haat, de wraak), maar best in een nieuw kleedje gestoken mogen worden om effect te hebben.
- 32 In "Niet Big Brother, maar iedereen kijkt mee," *De Standaard*, 22 juni 1998, p. 13 verwijst Bart Dobbelaere n.a.v. Peter Weirs *The Truman Show* (1998) naar *The Real World* (MTV), *Taxi* (VTM), *Noodlijn 100* (VT4) en het proces-Simpson (CNN). Hieraan mogen we nu *De Mol* (VRT) toevoegen, het programma van productiehuis Woestijnvis dat Vlaanderen tijdens de winter van 1999 wekenlang in de ban hield. In de Deense tegenhanger, naar Crusoë en Golding (*Lord of the Flies*), werden acht mannen en acht vrouwen op een onbewoond eiland voor de kust van Borneo gedropt, om onder het klinische oog van de camera te overleven op rijst en water, met als inzet een onderlinge populariteitspoll en een prijzenpot van 1,3 miljoen. Dat het scenario van dit soort 'reality tv' niet zonder risico is, bewijst de Zweedse versie uit 1997, waarbij een vroeg afgevallene kandidaat zelfmoord pleegde. Zie "'De Mol' heeft barbaarse voorgangers," *De Morgen*, 9 december 1998, p. 3.
- Tenslotte dit nog: terwijl de televisiezoekers met 'reality shows' elkaar de loef afsteken in de strijd om de kijkcijfers, blijkt niet de werkelijkheid maar het theater als aangever te fungeren. De idee voor *The Truman Show*, waarin Jim Carreys leven vanaf zijn geboorte tot een televisie soap verworden is, werd misschien gejat uit Mark Dunns toneelstuk, *Frank's Life* (1992). Voor alle zekerheid heeft Dunn op basis van de meer dan honderd gelijkenissen tussen zijn drama en Andrew Niccols filmscenario de producenten van *The Truman Show* een proces aangedaan. Rook Dunn geld of viel hij ten prooi aan de Amerikaanse obsessie om medeburgers voor de rechter te

- slepen? Feit is dat de dramaturg ooit zijn stuk naar Scott Rudin van Paramount stuurde, zonder succes overigens. Zie Benjamin W. Sampson, "Will the Real Truman Stand Up?," *American Theatre*, okt. 1998, p. 13.
- 33 Zie Philip Auslander, "Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation," *Performance and Cultural Politics*, red. Elin Diamond, London: Routledge, 1996, pp. 196-213.
- 34 Schimmel, pp. 100-101.
- 35 Zie ook *Lijn, Grens, Horizon*, red. Herman Parret, Bart Verschaffel & Mark Verminck, Leuven: Kritak en Amsterdam: Meulenhoff, 1993, Cahier 1 in de "Vertoog en Literatuur" reeks gemaakt n.a.v. Antwerpen 93.
- 36 Zie Geert Sels, "Nieuw West haalt acteurs van straat" en "Natuurlijk speel ik een beetje God," interview met Cyrus Frisch, *De Standaard*, 14 okt. 1998, p. 8, en "Echter dan echt: Reality theatre, Opmars naar de lijn tussen echt en niet echt," *De Grote Parade*, 14 okt. 1998, p. 1, n.a.v. het fringe festival [ON]ze Keuze in de Nes te Amsterdam, gehouden tijdens het Vlaams/Nederlandse Theaterfestival in de Stadsschouwburg.
- 37 Hoewel het aantonen van een directe correlatie tussen media- en maatschappelijk geweld statistisch moeilijk blijkt, blijft het geloof erin bestaan. Zo ook bij Roy Penrose, directeur-generaal van de Nationale Misdadbrigade (NCS), die het verhoogde aantal huurmoordenaars (van drughandelaars tot zakenmensen en ongelukkige huwelijkspartners) de laatste vijf jaar vastgesteld door Scotland Yard, toeschrijft aan de drempelverlagende en verdoovende excessen in films. Zie "Hollywood inspireert Britse huurmoordenaars," *De Morgen/The Independent*, 29 dec. 1998, p. 15.