

HEDENDAAGSE VORMEN VAN NIET-AFFIRMATIEF THEATER : VAN ANOMIE NAAR POSTMODERNISME*

Luc LAMBERECHTS

In een tijd van wetenschappelijke versnippering lijkt het noodzakelijk om de verworvenheden van de theaterwetenschap als relatief jonge wetenschappelijke discipline vanuit specifiek cultureel wetenschappelijke categorieën te benaderen. Theater is immers een cultureel feit bij uitstek : vooral de recente theatersemiotiek beklemtoont de hoeveelheid van creatieve culturele systemen die in een onderlinge wisselwerking het fenomeen theater mee-bepalen.

Zowel Tadeusz Kowzan, Keir Elam als Erika Fischer-Lichte belichten een dertiental complexe tekensystemen, die nog verder in subsystemen kunnen opgesplitst worden. Alle bezitten een specifiek creatief culturele dimensie. Een samengaan van akoestische en visuele tekens omvat tekst en paralinguïstische aspecten, muziek, architectuur van het decor en ruimteconcept, een hele reeks van kinesische tekensystemen en belichting, kostumering, haartooi en grimering — om hier slechts de belangrijkste op te sommen. Dit geheel groeit op het theater uit tot een creativiteit van het artificiële : deze tekens verkrijgen immers hun specifieke betekenis enkel door het feit dat ze in het theater, op de speelruimte en voor een publiek gebruikt worden, zodat steeds een veelzijdige, culturele creatie ontstaat. Het samenspel van de tekensystemen wordt geregeld door middel van een interne codificatie, die door het publiek gedecodeerd wordt door verbanden met en verwijzingen naar buiten-esthetische codes van de beschaving. Vanuit deze achtergrond verschijnt het theater — zowel in verleden als heden — als een van de meest complexe culturele uitingen van een hele beschaving.

Vaak dringen maatschappij en beschaving nochtans aan de cultuur een functie op, die volledig in tegenspraak is met de werkelijke creativiteit : cultuur moet als alibi functioneren voor de reële onrechtvaardigheden in het sociaal-economische bestel. Het kritisch doorblikken van deze alibifunctie kan evenwel in de culturele produktie als stellingname tegenover de beschaving opgenomen worden : een weg die in onze tijd van anomie naar postmodernisme leidt en hier geïllustreerd wordt aan de hand van Jean Genets *Le Balcon* en enkele richtinggevende encenseringen. Centraal in deze samenhang staan de opvattingen over een niet-affirmatieve cultuur.

Met het begrip "niet-affirmatieve cultuur" blijft de naam van Herbert Marcuse verbonden, die de rol van een affirmatieve cultuur in de burgerlijke maatschappij sinds het einde van de achttiende eeuw analyseerde. Volgens Marcuse verschijnt affirmatieve cultuur in een disciplinerende functie: ze stabiliseert maatschappelijke onrechtvaardigheid, doordat ze in de sfeer van cultuur op niet-bindende wijze een beeld van een betere ordening voorspiegelt, die nu eenmaal niet van de wereld is. Kunst en theater verkrijgen alibi-functies ter rechtvaardiging van bestaande wantoestanden. Daartegenover plaatst Marcuse het begrip van een niet-affirmatieve cultuur, die als utopie tegen zulke beschaving zou ageren. Nochtans tonen Marcuses beschouwingen — alle voor 1968 geformuleerd — weinig concrete mogelijkheden voor een niet-affirmatieve cultuur: enkel lichamelijke en zinnelijkheid komen als tegenpolen voor een onderdrukkende burgerlijke rationaliteit werkelijk aan bod.

Tegenover dit pessimisme met betrekking tot de mogelijkheden van niet-affirmatieve cultuur in de hedendaagse beschaving bieden recente cultuursociologische theoriën een uitweg. Bedoeld is het anomie-begrip, hoewel er een fundamentele onenigheid bij de sociologen bestaat die uit de oorsprong van het begrip in de moderne sociologie te verklaren valt. Nochtans is het hier niet de plaats om geschiedenis en wisselende valentie van dit begrip te behandelen, evenmin om de verschillende opvattingen van Guyau, Durkheim, Merton, Talcott Parsons e.a. kritisch te belichten. Wel valt het op, dat negatieve of positieve evaluatie van de anomie steeds bepaald worden door het belang dat de socioloog hecht aan het behoud van de bestaande maatschappij en de overeenkomstige institutionalisering.

In 1973 publiceerde de Franse theatersocioloog Jean Duvignaud zijn studie over *L'Anomie*, waarin een dubbel perspectief opgebouwd wordt. Anomie verschijnt immers als deregulering van een conformistische of geïnstitutionaliseerde toestand *en* als innovatie in de sfeer van het esthetische. Op deze wijze werpt anomie zich op als duidelijke tegenpool tegenover de disciplinerende functie van een affirmatieve cultuur en opent mogelijkheden tot een cultuurwetenschappelijk relevant onderzoek van niet-affirmatief theater, waarbij de aspecten deregulering van het bestaande en esthetische innovatie centraal staan.

De theateropvattingen van Jean Genet putten hun kracht uit de basispositie van anomie. Ze leven uit de deregulering van een maatschappelijke consensus, tonen het verval van traditioneel gevestigde normen en ontmaskeren de alibifunctie van geïnstitutionaliseerd theater. De theateresthetische principes brengen meteen vernieuwende waarden die duidelijk als utopisch-theatraal

verschijnen. In de mate dat Herbert Marcuse de niet-affirmatieve cultuur als niet-realiseerbaar in de bestaande maatschappij bestempelde, nl. als fundamenteel utopisch, toont het innovatieve aspect van Genets anomische houding dit theater zelf als oord van utopie : theater over theater.

Het lijkt niet aangebracht om Genets "theater over theater" met het begrip "metatheater" te neutraliseren. Veeleer kan het onderscheid tussen interne en externe codering op het theater de werkelijke valentie van Genets opvattingen, van *Le Balcon* en van de verschillende ensceneringen belichten. Op deze wijze komen tevens drie verwante probleemstellingen tot hun recht : de problematiek van de functionele verhouding tussen tekst en enscenering, de relatie tussen enscenering en de complexe hypercodes van cultuur en beschaving, ten slotte de mimesis-valentie van zowel tekst als enscenering.

Interne codes bepalen de eigenaard van een cultureel subsysteem, zo ook de eigenaard van het theater als esthetische realisering. Deze codes leggen immers de materiële producten als tekens voor het systeem vast, ze regelen de syntactische en semantische codering en vormen de middelen voor het proces van de semioze, van de betekenisgeving in zijn eindfase. Formeel bekeken verkrijgen tekens hun betekenis nochtans op een dubbele wijze : vooreerst verwijzen ze naar elkaar, bovendien verwijzen ze naar iets anders. Kenmerken interne codes afzonderlijk elk cultureel subsysteem, dan hebben ze bovendien ook betrekking op andere codes binnen het geheel van cultuur en beschaving. Deze laatste verschijnen dus tegenover het cultureel subsysteem theater als extern en overkoepelend in de verwijzingsverband. Dit verklaart meteen waarom de volle betekenis van interne codes slechts kan gevat worden op basis van de kennis van de externe codes die het geheel van cultuur en beschaving kenmerken. Hiermee is tevens het probleem gesteld van de nabootsings- en afbeeldingsfunctie — zowel van tekst, enscenering als van de onderlinge verhouding — ten opzichte van de niet-theatrale werkelijkheid.

Telkens vindt op het theater immers een "verdubbeling van cultuur" plaats. Vooreerst brengt de enscenering een mogelijke afbeelding van cultuur, omdat de interne tekensystemen verwijzen naar de externe tekens van andere culturele subsystemen en van beschavingselementen. Deze primaire artificiële afbeelding confronteert het publiek tevens met een model van culturele werkelijkheid. Zo ontstaat er een zelfportret van cultuur en beschaving, dat niet alleen tot affirmatie en verheerlijking kan leiden, maar ook naar kritisch in vraag stellen en naar ontluistering. Juist dit complexe proces van de semioze mondt bij Jean Genet en de verschillende ensceneringen uit in een uitgesproken verwezenlijking van

niet-affirmatieve cultuur.

In Genets *Le Balcon* wordt het artificieel karakter van de theatrale tekens tot fundament van het theaterconcept : een theatergerichte dramaturgie vat de essentie van wat theater is en kan zijn. De "verdubbeling van cultuur" vindt expliciet op de scène plaats, meteen worden culturele schijnwaarden op de scène zelf in hun alibifunctie doorprikt en als rollenspel onthuld. Wegens de specifieke interne codering en haar verdubbelingsmogelijkheden werken de getoonde werkelijkheidsmodellen subversief in de zin van anomie.

Van de tekst *Le Balcon* bestaan er vier verschillende versies, de wereldcreatie had plaats in 1957, in een Londense privéclub waar de jonge Peter Zadek voor de encenering tekende. Centraal staat de vraag naar de theatralisering van de werkelijkheid : welk zijn kan aan de schijn toegeschreven worden. Of — zoals Genet dit verwoordde in "Comment jouer le Balcon" : "la glorification de l'Image et du Reflet".

Sinds Plato's theorie van de afbeelding heeft de mimesis-opvatting ook op het theater de Westerse cultuur in hoge mate bepaald. Daartegenover plaatst Genet de artificialiteit van het theaterteken als essentie. Werkelijk is niet wat de rol inhoudt, wel de rol als spel. In zijn studie *Saint Genet, comédien et martyr* (Parijs, 1952) stelt J.P. Sartre uitdrukkelijk : "Genet wil de schijn tot het uiterste concretiseren". Hierdoor ontstaat een anomische radicalisering van een theater, dat Sartre kenmerkte als de "identiteit van de tegenstellingen" en de "logica van het onware". Tevens gaat het bij Genet steeds over de machtsverhoudingen uit de externe code : in *Le Balcon* over de schijn zowel van het reële gezag als van de revolutie, die beide als rollenspel getoond worden. Machtsdragers en revolutionairen versmelten in een theater van illusies : echt blijft slechts de overgang zelf van de ene rol naar de andere, reëel is enkel het theatraal feit.

Le Balcon speelt in een bordeel : we zullen ons hier hoofdzakelijk tot een bespreking van de eerste vier scènes en hun encenering beperken. Daarbij valt het onmiddellijk op dat zowel bordeelgangers als prostituées vanuit een specifieke interne codering geconcipieerd werden. In de zin van Antonin Artaud wenste Jean Genet immers "de afschaffing van de personages — die gewoonlijk enkel slechts samenhangend zijn op grond van psychologische conventie — ten gunste van de tekens... Ik wil bereiken dat de personages op de scène slechts metaforen zijn van wat ze moeten voorstellen". (J. Genet, "Présentation", in : J.G., *Les Bonnes*, Arbalète 1958). Maar ook de bordeelhoudster Irma, die na de mislukking van een revolte tot koningin zal uitgeroepen worden, bestempelt haar

luxe-instelling als "huis van illusies". Verduidelijkt het karakter van de schijn de verbinding tussen bordeel en theater, dan verkrijgt in dit theater als theater de interne code ook op semantisch vlak de overhand. *Le Balcon* verschijnt op deze wijze als een spel van spiegels die steeds op zichzelf terugkaatsen en centraal plaatsen waarom het eigenlijk gaat : het theater zelf. Dit concept "theater over theater" is uit hedendaagse vormgevingen niet meer weg te denken. De verhouding tussen externe codes — de politieke macht en haar uitingen — en de interne codes — de artificiële metafoor van het theater — wordt tot essentie van de interne codering.

In vier opeenvolgende bordeelsalons spelen de klanten elk een rol : bisschop, rechter, generaal en — naargelang van de versies — bedelaar of slaaf. In een rollenspel identificeren zich de klanten met personages uit een externe code, die zelf de tekenwaarde van de sociale fantasmen als beeld voor machtsverhoudingen belicht. Het rollenspel van de prostitueés rondt de illusies van het huis voorlopig af : de heersers kunnen niet bestaan zonder de beheersten. Zo is de bisschop niets zonder de zondares aan wie hij vergiffenis kan schenken, de rechter niets zonder de dievegge die hij kan veroordelen, de generaal niets zonder het paard — eveneens een prostituee — waarmee hij op het slagveld een heldendood kan sterven. Omgekeerd is de slaaf niets zonder de heerseres. Om hun rollenspel te concretiseren hebben deze personages enkel attributen en kostumering nodig, die naar een overgeleverd beeld uit de externe code verwijzen. Als rollenspel getoond, holt deze externe code zichzelf uit : wat blijft is de metafoor van een rol. Deze basis van Genets dramaturgie wordt in het verdere verloop nog beklemtoond. De bisschop zou in feite een gasbediende zijn, de rechter een bankier en de generaal een zeer schuchtere klant. Over de rol van de bedelaar geeft Genet geen aanwijzingen, maar een recente Israëliische produktie toonde hem als rol van een miljardair, omdat enkel een miljardair ervan kan dromen bedelaar te zijn (J.-B. Moraly, *Le tombeau de Jean Genet*, in : *Théâtre en Europe*, 8, 1985). Rollenspel en rollenwisseling onthullen zich als de werkelijke en enige essentie.

Op deze wijze verschijnen de personages als tekendragers van een dubbel rollenspel, dat een radicale discontinuïteit van verschijning en wezen, van beeld en het afgebeelde als kern van het theater over theater toont. De externe code wordt als zuiver artificieel onthuld en op deze wijze in de artificialiteit van de interne theatercodering opgenomen. Ook de problematiek van de ruimte wijst in dezelfde richting : een draaiscène en een "salle modulable", terwijl het decor fungeert als decor van werkelijk theater, als "huis van illusies". Een spiegel kaatst het theater naar het theater terug, de kostumering toont excessieve

requisieten die nogmaals beklemtonen dat de personages zelf een rol spelen binnen het rollenspel van het theater. Genets dramaturgie ondermijnt voortdurend de mimesis-functie die sinds eeuwen het theater beheerst had.

Vanaf de eerste scène zijn er aanwijzingen voor supplementaire spanningen met politieke connotaties. Dat er een revolutie is uitgebroken wordt in de vijfde scène duidelijk : zowel de heersende orde als het rollenspel in het huis der illusies worden hierdoor bedreigd. Spoedig blijkt nochtans dat de revolutionairen op hun beurt de rol van revolutionair spelen. Zo wordt de externe code ook hier binnen de interne codering tot metafoor : de revolutie als theater en illusie. Tevens verplaatst zich de handeling naar een kamer achter de bordeelsalons : het huis van illusies blijkt eigendom te zijn van de politiechef die als dramaturg optreedt. Bovendien is hij erg ontgoocheld omdat er nog nooit een klant de wens heeft geuit om de rol van politiechef te spelen. Later zal de leider van de revolutie dit verlangen kortstondig verwezenlijken zodat beiden — politiechef en revolutionair — uitsluitend als teken binnen het theaterspel van het bordeel zullen verschijnen. Treedt de politiechef als dramaturg op, dan vervult de bordeelhoudster Irma de rol van regisseur. Doorheen een spiegel bekijkt ze vanuit een regiestoel het rollenspel in de salons, waar ze tijdens de eerste scènes ook werkelijk in de regie ingreep.

De opstandelingen zouden de ware bisschop, rechter en generaal gedood hebben, misschien ook wel de koningin. Vergezeld door Chantal dringen de revolutionairen het bordeel binnen. Chantal, een prostituée, is vroeger weggelopen uit het huis der illusies en werd tot Muze van de revolutionairen uitgeroepen. Deze revolutionaire groep valt nochtans uiteen : ze vechten om Chantal en vermengen zich met de rollenspelers van het bordeel. Nadat Chantal is neergeschoten zullen de bordeelgangers de gevestigde maatschappij redden : op een groot balkon verschijnen ze als bisschop, rechter en generaal, terwijl Irma als koningin optreedt. Zo triomfeert de schijn van het rollenspel over de werkelijkheid of — anders geformuleerd — : in Genets anomisch theater wordt het symbool des te evidentier naarmate het teken zich van de betekenis verwijdert. De metafoor van de koningin, zoals die voorgesteld wordt door de bordeelhoudster, heeft meer schijn van waarheid dan de werkelijke koningin.

In het kader van deze bijdrage konden we slechts enkele handelingsaspecten belichten die relevant blijken te zijn voor de enceneringsproblematiek. Toen men op het einde van de jaren 50 *Le Balcon* enceneerde, moest men beducht zijn voor theaterschandalen en protesten tegen de bordeelwereld. Het erotische aspect werd vaak volkomen naar een vage achtergrond verschoven, de nadruk viel op

een politiek aspect dat meestal als zuiver spel van het denken in de enscenering geneutraliseerd werd. Een beklemtoning van *Le Balcon* als politiek theater bracht dan de studie van de cultuursocioloog Lucien Goldmann : "Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique", opgenomen in : L. Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Anthropos, 1970). Belangrijk is dat Goldmanns studie in 1966 geschreven werd, dus vóór de halfmislukte revolutionaire beweging van 1968. Goldmann bestudeerde Genets theateropvattingen binnen het kader van een cultuursociologie, die als "genetisch structuralisme" bekend werd. De basisvooropstelling van deze richting spreekt duidelijk uit de these, dat de essentiële verhouding tussen sociaal leven en culturele creativiteit *geen* betrekking heeft op de inhoud van beide systemen, maar wel op de mentale structuren. Deze relatie is in het gunstigste geval als structuurovereenkomst, als homologie te bestempelen.

Goldmann interpreteert Genets theaterwerk dan ook als een weliswaar impliciete, maar toch radicale weigering van de Westerse maatschappij en beschaving, specifiek met betrekking tot de machtsverhoudingen en de onmogelijkheid van de onderdrukten om een overwinning te behalen. Deze fundamentele constellatie brengt Goldmann in verband met een wezenlijke psychische structuur, die in de eerste helft van deze eeuw de aanhangers van het Franse radicale linkse front kenmerkte.

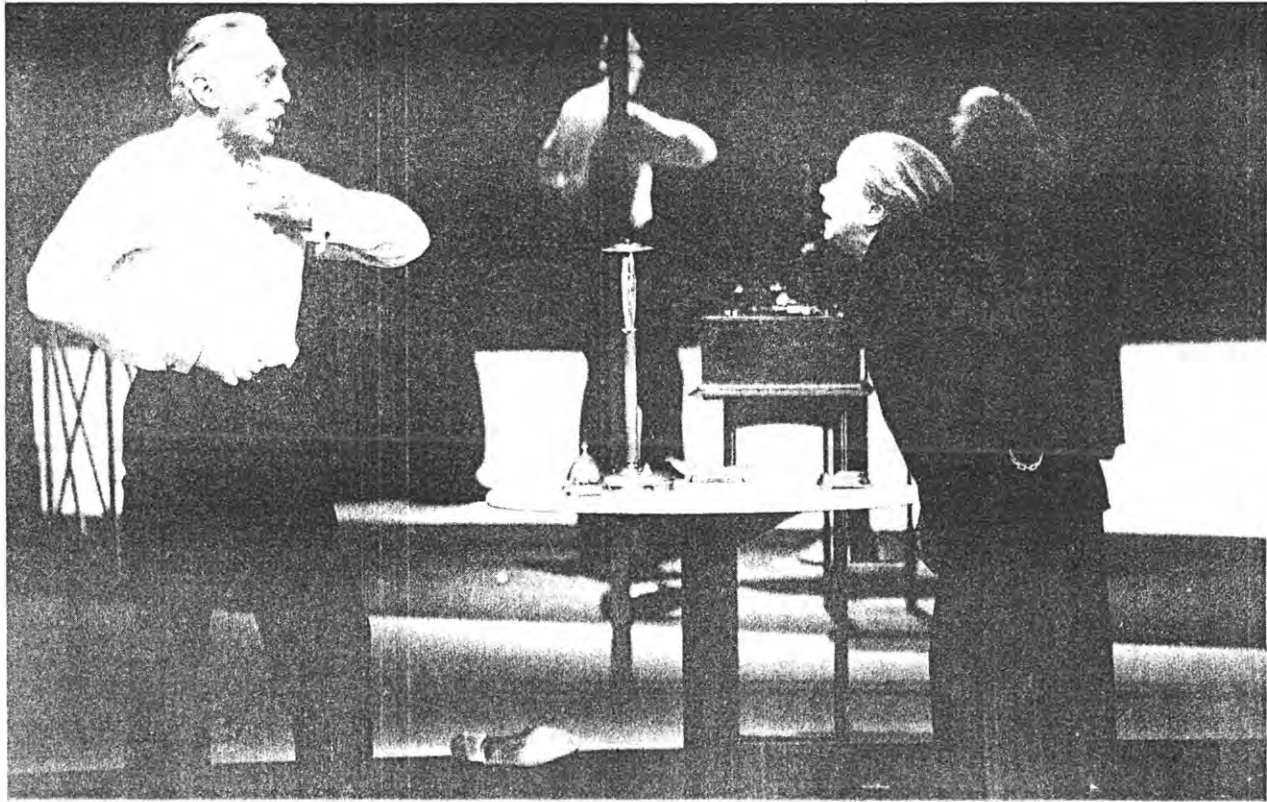
Goldmans visie spitst zich toe op de anomische basisconstellatie van Genets dramaturgie tegenover het politiek subsysteem in de externe code. De betekenis van de interne codering, die dit theater over theater kenmerkt, moet wijken voor de mentale homologie-dimensies van een afbeeldingsfunctie, die vóór de gebeurtenissen van 1968 een specifieke explosieve kracht bezit. Reeds in 1960 bracht Peter Brook — na Zadek in Londen — de eerste opvoering van *Le Balcon* in Parijs. Deze produktie leefde uit de afbeelding van Genets anti-mimesisopvattingen, waarbij de aanwijzingen van de auteur op de spits werden gedreven. Zo ontstond een interne gradatie van externe en interne codering. Zowel de kleding van de bordeelhoudster als koningin en het burgerlijk pak van de politiechef verwijzen naar de externe code, die duidelijk als rollenspel verschijnt. Een extreme toespitsing van de kleding uit de externe code brengt de kostumering van de bisschop in groot ornaat. Bij de generaal tenslotte verwijst de externe codering regelrecht naar de interne codering : een wat verouderd parade-uniform met groteske toemaatjes op de rug. De draaisleutels onthullen hem als pop, als marionet, als rol.

Volgens de aanwijzingen van Genet zijn de schoenen van de generaal enorm

verhoogd : de gewone instapschoen is gemonteerd boven op een klein stoeltje. Wellicht vormt dit bij Brook een grotesk gestileerde reminiscentie aan het vermeende gebruik van kothurni bij theateropvoeringen in de klassieke antieken. Zo ontstaat een duidelijk signaal voor het functieverlies van een Europese theatertraditie en haar nabootsingskarakter — een procédé dat bijvoorbeeld Jürgen Gosch bij de encenering van Sofocles' *Koning Oedipus* in het Hamburgse Thalia-theater (1986) nog zal toespitsen. In beide gevallen valt een verwijzing op naar een vermeende interne codering van het antieke klassieke theater. De verwijzingssamenhang toont een bewuste pervertering van constitutieve categorieën die de traditionele esthetica van het theater en haar afbeeldingsfunctie gedurende eeuwen hebben bepaald. Alle enceneringsgegevens duiden expliciet aan, dat Peter Brook het geheel als een spel van illusies binnen de interne theatercodering onthult. Dit betekent meteen dat de encenering hier een afbeelding biedt van Genets anomische theateropvattingen.

Het revolutionair karakter van de gebeurtenissen in 1968 zal latere enceneringen van Genets *Le Balcon* gaan beïnvloeden. Gesteund door heel wat intellectuelen, poogde de studentenrevolte een revolutie door te voeren, hoewel spoedig het inzicht groeide dat het op een mislukking zou uitlopen. De revolutie werd ook in de realiteit tot rollenspel : een "révolte-fête" die vooral in Frankrijk een nieuwe sfeer van het esthetische met theatrale concreetheid poogde te verbinden. Waar in *Le Balcon* zowel machtshebbers als revolutionairen tot rollendragers worden, richtte zich de reële "révolte-fête" zowel tegen het officiële gezag als tegen de functionarissen van de revolutie, die door de communistische partij belichaamd werden. Speelt bij Genet de hele handeling in een bordeel dat tegelijkertijd theater is, dan eindigde de werkelijke revolutie in een Parijs theater dat als instelling zonder macht symbolisch bezet werd : L'Odéon. Met de studentenrevolte ontstonden nieuwe opvattingen over sexualiteit en interpreteerde men het seksuele gedrag als politiek fenomeen.

Deze wijzigingen van de externe code vinden na 1968 hun weerklink in enkele toonaangevende enceneringen van *Le Balcon*. De afbeeldingsfunctie zal zich vooreerst op de anti-mimesis-opvattingen in Genets niet-affirmatief theater met betrekking tot erotisering en de revolutie als "révolte-fête" toespitsen. Tenslotte zal Hans Neuenfels bij de bordeelscènes een beslissende stap naar een postmodernistische encenering zetten. Op deze wijze ontstaat er volgens Goldmanns genetisch structuralisme een nieuwe homologieverhouding. Niet langer — zoals bij Goldmann zelf — als overeenkomst in mentale structuren tussen Genets tekst en het radicale linkse front uit de eerste helft van onze eeuw, wel een homologie tussen Genets dramaturgie in het licht van 1968 en de



"LE BALCON" in de regie van Hans Nevenfels. De generaal (Erich Schellow) maakt zich klaar voor een rituele rit op zijn paard in het "Huis der illusies" (Foto : Mara Eggert, overgenomen uit *Theater Heute* 1983, nr. 5).

hedendaagse postrevolutionaire regisseur.

Giorgio Strehler karakteriseerde *Le Balcon* als een van de grootste dramaturgische concepten uit onze eeuw. Zijn encscenering in het Piccolo Teatro van Milaan beklemtoont de erotiek als metafoor voor machtsverhoudingen. Ook hier worden Genets aanwijzingen gevolgd. De mannelijke rollen worden in de bordeelscènes enorm verbreed: ze onderdrukken de vrouwenfiguren ook plastisch en visueel. Het geësthetiseerd paardrijden van de generaal ontwikkelt zich tot erotiserende uitdrukking van macht. De bewegingstaal steunt op diagonale lijnen, die de paralleliteit tussen sabel, vrouwenhaar en vrouwenarm in de richting van beide blikken herhaalt: een massief beeld van onderdrukking dat expliciet als rollenspel getoond wordt. Speelser is dan de erotiserende encscenering van Terry Hands in *London* (1971): guitige accenten benadrukken nog meer het aspect theater over theater. Beide encsceneringen verwezenlijken een scenisch creatieve afbeelding van Genets anomisch theater in de verbinding van erotiek en macht.

In 1983 encsceneerde Hans Neuenfels *Le Balcon* aan het Berlijnse Schillertheater. Meteen belichtte deze enfant terrible van het Duitse theater Genets dramaturgie vanuit een postmodernistische visie. Sexualiteit in de nuchterheid van filosofische uitweidingen, heersersrituelen als bevrediging van driften: de bordeelwereld onthult zich bij Neuenfels als wereldbordeel. Voor zijn encscenering in Milaan had Strehler een spiegelkabinet inclusief spiegelplafond laten bouwen: de theaterbezoekers beleefden er een orgie van virtueuze rollenwisselingen die de "révolte-fête" tot "théâtre-fête" lieten uitgroeien. Ook Neuenfels wijzigt de traditionele verhouding tussen speel- en toeschouwerterruimte en creëert een specifieke verbinding tussen beide. Vooreerst wordt de belangrijkste speelruimte tot in de toeschouwerterruimte verplaatst: ver vóór het voetlicht in de richting van het publiek. Een tweede speelruimte wordt op het theaterbalkon gecreëerd: wat er hier gebeurt zien de toeschouwers in een spiegel, die de eerste en centrale speelruimte overheerst. Maar tevens weerkaatst deze spiegel het publiek zelf, waardoor de toeschouwers niet alleen volledig omgeven zijn door theatrale tekens, maar zelf tot theatraal teken worden. Bovendien ontstaat er een verbinding tussen het publiek en de bordeelhoudster Irma, die doorheen een spiegel — vanuit haar regiestoel — het gebeuren in de bordeelsalons bekijkt; Ook de rollenspelers van de bordeelscènes behoren tot het publiek: achtereenvolgens komen ze uit het parket. Op deze wijze wordt de rol van de personages getoond als rol van het publiek, waardoor een volledige ontmaskering ontstaat van de externe code, van het beschavings- en cultuurbeeld van de toeschouwers.

Het rollenspel wordt tot een hoogtepunt opgedreven bij de encenering van de prostituées zelf. Waar bijvoorbeeld Franz Marijnen in zijn regie van *Le Balcon* voor het Théâtre National de Belgique in 1989 nog steeds een vrij prikkelend bedoelde encenering bracht met korte speelse rokjes, ver uitgesneden babydolls en ook wel eens met allerhande fetisj-objecten, gaat Neuenfels in de bordeelscènes de volledig andere weg. Niet alleen Marijnen, maar ook de richtinggevende enceneringen van Brook, Strehler en Hands volgden de aanwijzingen van Genet, die de prostituées in de opeenvolgende bordeelscènes steeds mooier en prikkelender wou; Daarentegen laat Neuenfels de bordeelmeisjes door oudere actrices spelen (zie foto). Waar er toch een jonge actrice optreedt moet die voortdurend door haar knieën knikken en de rol van een oud vrouwtje suggereren, ondersteund door een grijs-zwarte kostumering die oude Griekse weduwen evoceert.

Op deze wijze zet Neuenfels bij de encenering van de bordeelscènes een stap van anomie naar postmodernisme : de encenering is niet langer afbeelding van Genets antimimetisch theater maar maakt zich volkomen zelfstandig. De nabootsingsfunctie in de encenering — ook waar die op Genets dramaturgie betrokken was — verdwijnt volledig. Drie essentiële kenmerken van het postmoderne theater treden naar voren als nieuwe vorm van een niet-affirmatieve cultuur : vooreerst de weigering van de herkennings- en illustratiefuncties, niet alleen met betrekking tot de externe codes van de beschaving maar tevens in de verhouding tot de tekst zelf en de hieringevatte interne codering. In laatste instantie betekent dit nochtans een nieuwe radicalisering van Genets fundamentele niet-affirmatieve visie. Tevens wordt de teloorgang van het zowel autonome als historische subject in deze encenering geradicaliseerd. Meteen wordt het duidelijk dat in de gegeven context Neuenfels' postmodernisme geenszins als neo-conservatieve uiting van een huidige middle-class mentaliteit optreedt. Op deze wijze komt veeleer een vaak verwaarloosd aspect van een veelzijdig postmodernisme aan bod, dat zich hier tot tegenpool van een onkritische consumptiemaatschappij opwerpt.

De consequente negatie van elke mimesis-functie ten opzichte van de tekst en de volledige afbouw van het subject werd later op de spits gedreven door Robert Wilson in de encenering van Heiner Müllers *Hamletmaschine* (Studiobühne des Thalia-Theaters, Hamburg, 1986) — maar dit is een ander verhaal.

NOOT :

- * Lezing uitgesproken bij de opening van het academiejaar 1990-1991 voor de Speciale Licentie Drama en Theater van de Rijksuniversiteit Gent.

BIBLIOGRAFIE :

- DUVIGNAUD, Jean : *L'Anomie*, Parijs, 1973.
- DURKHEIM, Emile : *De la division du travail social*, Parijs, 1983.
- ELAM, Keir : *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980.
- FISCHER-LICHTE, Erika : *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, Tübingen, 1983.
- GENET, Jean : *Oeuvres complètes*, Bd. IV, Parijs, 1968.
- GENET, Jean : Comment jouer *Le Balcon*, in : J.G., *Le Balcon*. Edition définitive, Parijs, 1956.
- GENET, Jean : Présentation, in : J.G., *Les Bonnes*, Parijs, 1958.
- GUYAU, Jean Marie : *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Parijs, 1885.
- GOLDMANN, Lucien : *Structures mentales et création culturelle*, Parijs, 1970.
- KOWZAN, Tadeusz : *Littérature et spectacle*, Parijs, 1975.
- LAMBERECHTS, Luc : Interkulturelle Betrachtungen über produktive Anomie versus Provinzialismus, in : *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 25, 1988.
- LAMBERECHTS, Luc : Wellenbewegung, Anomie und Theatralisierung, in : H.-J. Althof en K. Bullivant : *Literatur der achtziger Jahre*, München, (te verschijnen : 1991).
- MARCUSE, Herbert : Über den affirmativen Charakter der Kultur, in : H.M., *Kultur und Gesellschaft* 1, Frankf./M., 1965.

- MARCUSE, Herbert : Bemerkungen zu einer Neubestimmung der Kultur, in : H.M., *Kultur und Gesellschaft* 2, Frankf./M., 1965.
- MERTON, Robert K. : Social Structure and Anomie, in : *American Sociological Review* 3, 1938.
- MERTON, Robert K. : *Social Theory and Social Structure*, New York, 1957.
- MORALY, J.-B. : Le tombeau de Jean Genet, in : *Théâtre en Europe*, Bd. 8, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul : *Saint Genet, comédien et martyr*, Parijs, 1952.
- TALCOTT PARSONS : *The structure of social action*, New York, 1937.
- TALCOTT PARSONS : *The Social System*, New York, 1951.