

VAN VARIÉTÉ TOT TV. EEN GESCHIEDENIS VAN REVUE EN VARIÉTÉ

Evelien Jonckheere, *Kijklust en sensatiezucht. Een geschiedenis van revue en variété*, Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2009.

Met haar masterscriptie over de Gentse variététheaters tussen 1880 en 1914 kaapte de jonge Gentse kunsthistorica Evelien Jonckheere (°1985) in 2007 de Vlaamse scriptieprijs weg. Nauwelijks twee jaar later beschrijft zij in *Kijklust en sensatiezucht* de geschiedenis van revue en variété tussen ongeveer 1880 en 1980 in Gent, Antwerpen, Oostende en Brussel. Het boek blijkt geen bewerking van haar scriptie maar een eerste, misschien nog wat prematuur maar wel al indrukwekkend resultaat van haar promotieonderzoek over 'Een eeuw Belgische variététheaters'. Zij beperkt zich niet tot de geschiedenis van het variététheater, maar behandelt ook kort allerlei materiële of minder materiële fenomenen die vaak rechtstreekse en soms ook minder rechtstreekse banden met het variététheater hebben: kermis en circus, wereldtentoonstellingen en wintertuinen, filmzalen en dancings, pseudo-wetenschappen en sport, enzovoort. Deze verscheidenheid wordt gelegitimeerd door het onderwerp zelf. Variété bestaat immers uit een "bonte mix van zangers, dansers, acrobaten, komieken, fenomenen, de nieuwste uitvindingen, pantomimes en andere feeëriekke attracties" (7). Het heeft als doel vooral de burgers van de stad te verstrooien. In de honderd jaar dat het bestond, maakte variété aanvankelijk, voor de Eerste Wereldoorlog, een grote opgang om daarna langzaam verdrongen te worden door nieuwe, populaire en massale ontspanningsvormen (als cinema, revue, operette en sport) en om uiteindelijk na de Tweede Wereldoorlog door de televisie volledig weggespoeld te worden.

Jonckheere geeft een chronologisch overzicht van de evolutie van variété en revue. Haar boek is opgebouwd in twee 'bedrijven' (voor en na de Grote Oorlog) en negen 'taferelen' of hoofdstukken, die telkens nog onderverdeeld zijn in 'scènes' of subhoofdstukken. In het Eerste Bedrijf wordt getoond hoe het variététheater gegroeid is uit een soort verzoening van het café-chantant en de commerciële huurschouwburgen. Vanaf 1880 worden theaters in steen opgericht die specifiek voor variétéacts zijn bestemd. Het programma werd beïnvloed door de kermis én door het reguliere theater (op wat curieuze wijze steeds 'legitiem theater' genoemd). In het variététheater heerste een grote diversiteit van "acrobaten, gymnasten, illusionisten, komieken, fenomenen, transformisten, dierentemmers, zangers, dansers, muzikanten, pierrots en 'moderne curiositeiten'" (126). Elke act duurde een tiental minuten. Tijdens het fin de siècle werd het volkse vermaak in toenemende mate

gecommercialiseerd. De acts werden steeds groter en spectaculairder tegen de achtergrond van oosterse decors of Alpenlandschappen.

Uit het Tweede Bedrijf blijkt dat de zalen in het interbellum volgens Amerikaans principe multifunctioneel moesten zijn wilden ze overleven, en dus ook geschikt voor filmvertoningen en concerten. Vooral jazzorkesten toerden in die tijd rond. Tijdens de crisisjaren culmineerde de multifunctionaliteit van het variété in Oud-België, drie theaters die in Gent, Antwerpen en Brussel verzezen. Het alternatief was dat variététheaters definitief tot filmzalen omgebouwd werden. Uniformering en massificatie waren zowel in de film als de variétéwereld de sleutelwoorden. Sporten (waaronder de bokssport) en nieuwe dansvormen dynamiseerden voort het variété. Ook in de revuewereld rukte het spektakel op, waarbij volgens Jonckheere niet langer een schijnwereld werd voorgetoverd zoals in het fin de siècle: “De visuele betovering moest plaatsmaken voor de fysieke prikkeling door klanken en ritmes van liederen, attracties en bevallige personages en figuranten.” (137)

Na de Tweede Wereldoorlog bleef “fysieke ontspanning (...) het winnen van visueel spektakel” (167). Maar alle grote zalen moesten uiteindelijk door de concurrentie van cinema en dancing sluiten en alleen enkele kleinere cabarets overleefden. De laatste variétéartiesten zoals Gaston Berghmans en Leo Martin werden opgevangen op de Reyerslaan. Op de televisie zou het variététheater volgens de epiloog in getransformeerde vorm voortleven in zangprogramma's en zangwedstrijden, in komische sketches en zelfs pseudo-wetenschappelijke programma's.

In de geschetste evolutie heeft Jonckheere vooral aandacht voor een aantal fundamentele verschuivingen. Eerst is er de dynamisering van het variétégebeuren, die gepaard gaat met een steeds grotere commercialisering. Dit laatste uit zich bijvoorbeeld in het toenemende belang van publiciteit. Even fundamenteel is de verglijding van kijklust naar fysieke prikkeling, een verlichamelijking van de sensatie. Die kijklust is onderhevig aan de crisis van de panoptische blik – een term waarvan we de herkomst niet te weten komen maar die de schrijfster haalde uit Foucaults *Surveiller et punir*. De panoptische blik geeft een illusie van macht en dominantie. Die illusie zou volgens Jonckheere al voor de Eerste Wereldoorlog verstoord geworden zijn om in de oorlog definitief teniet te gaan. Oorzaak daarvan zouden enerzijds de moderne vervoers- en communicatiemiddelen zijn (92) en anderzijds de opkomst van de arbeiders, het feminisme en de vreemdeling (91). In het interbellum echter zou die illusie van panoptische macht even terugkeren, om na de Tweede Wereldoorlog voorgoed plaats te ruimen voor de televisie.

Ten slotte komt Jonckheere in haar boek telkens terug op de plaats van de vrouw in het variété, die zich op het podium steeds vrijer gaat voelen. Of althans, zo voegen we er aan toe, het voorwerp van de erotische schijnvrijheid van het naakt wordt. Hier blijkt goed het voornaamste mankement van haar boek: het gebrek aan historische nuancering. Die uit zich zowel ten opzichte van het onderwerp als in de schildering van de maatschappelijke en politieke context. Wat het variététheater betreft, wordt de sociale gelaagdheid van de burgerij niet belicht, met als gevolg dat bijvoorbeeld koffiehuisen en kroegen op een hoop worden gegooid of te weinig een onderscheid wordt gemaakt tussen volksbals en elitaire bals. De klasse waarvoor het variététheater bestemd is blijkt uiteindelijk te veranderen. Uit de beschrijving maakt de lezer op dat er een evolutie gaande is van volks vermaak voor de stedelijke burgerij naar burgerlijk vermaak voor de massa. Wat de context betreft: al te vaak laat Jonckheere zich verleiden tot grove historische veralgemeningen. Op p. 92 en volgende wordt de "verbrijzeling" van de panoptische blik in al te goedkope termen en weinig overtuigend beschreven. Het gebruik van onbewezen waarheden wordt erger naarmate het boek vordert. Televisie, in haar aanvangsjaren toch een braaf medium, wordt geassocieerd met zappen en een "bombardement van associatieve en willekeurige beelden" (172). De eenzaamheid zou gestaag groeien na de Tweede Wereldoorlog en de klassenverschillen afnemen (173): "de burgerklasse werd definitief opgeslokt door de grote massa" (167). Jongeren werden hedonistisch en de vrouw begon "gehuld in amperbroekies op het strand, mannen te verleiden" (175). De actualisering van het variététheater in de epiloog doet overigens nogal geforceerd aan.

Aangezien het bronnenmateriaal sterk iconografisch van aard is, valt de nadruk in *Kijklust en sensatiezucht* vooral op de fenomenen zelf en wordt de economische structuur slechts sporadisch belicht. Anonieme sociëteiten blijken de variététheaters te beheersen, maar wie waren de leden ervan? Wat is het sociale profiel van de bekende directeurs die af ten toe genoemd worden? Zij blijven schimmen. Een biografisch repertorium had van dit boek een standaardwerk kunnen maken. Er is nog een ander onevenwicht te bespeuren. De revue (vooral de satirische revue, waarin de tekst primeert) komt er in dit boek veel minder goed vanaf dan het variété, terwijl net daarover wel wat secundaire studies te vinden zijn. Vragen rijzen ook bij de evolutie van het variététheater naar musichalls: die wordt door Jonckheere alleen als een verandering van naam gezien. Maar is dat wel zo? Verder onderzoek is eveneens vereist naar de voorstelling van het variététheater in andere kunstvormen zoals schilderkunst en literatuur. Er is meer dan Paul van Ostaijen, denken we maar aan het groteske, onlangs (geannoteerd) heruitgegeven verhaal van Toussaint van Boelaere: *Het gesprek in Tractoria*.

Is dit boek als boek geslaagd? Ronduit schitterend zijn de vele kleurafbeeldingen, waarbij de nadruk duidelijk op Gent en het Nieuwe Circus valt. De gekozen tekstpassages uit revues en dergelijke zijn uitstekend. Als tekst is het boek op een wat onsamenvattende proloog na, goed opgebouwd en verraaft het gevoel voor stijl. Hier en daar wordt echter teveel van de hak op de tak gesprongen. De indeling van *Kijklust en sensatiezucht* had in het “Bericht aan de lezer” bovendien duidelijk gemaakt mogen worden, want de originele betiteling als een theaterstuk is voor de lezer niet meteen verhelderend. De creatieve ondertitels zijn weliswaar soms erg goed gevonden (“dynamiek en dynamiet”) maar dekken niet altijd de lading. Er is in het woord vooraf ook niets te vinden over de geografische afbakening (waarom niet heel België?) of over de soorten bronnen voor het onderzoek (we krijgen slechts de namen van archieven). Een verantwoording van het illustratiemateriaal achteraan ontbreekt, net zoals voetnoten. De affiches, programma’s, briefkaarten en foto’s worden evenwel in de tekst prima beschreven, waarbij hun herkomst vermeld wordt. Het nadeel van het gebrek aan noten – de gebruikte literatuur wordt alleen in de bibliografie weergegeven – is dat de herkomst van de informatie onduidelijk is en dus ook de mogelijke originaliteit van het onderzoek. Als er bijvoorbeeld lapidair wordt gesteld: “De westerse dominantie was hier [in de pantomime *Robinson Crusoe* door de marionettengroep Holden] gebaseerd op het boek van Daniel Defoe” (80), dan blijkt bij een blik op de oorspronkelijke scriptie deze vergelijking te berusten op het boek van Guido Convents, *Van kine-scoop tot café-ciné* – zonder voornaam vermeld in de ‘Beknopte bibliografie’.

Het wegvallen van de naam en de al gesignaleerde springerigheid van de tekst wijzen er op dat het boek niet goed is nagelezen. Taalfouten (‘gekend’ in de plaats van ‘bekend’, p. 33), tikfouten en andere erg storende verschrijvingen zoals “in het interbellum” (145) in plaats van “voor het interbellum” zijn blijven staan. Gelukkig blijft er een schat aan informatie besloten in het boek, dat daarenboven de visuele prikkeling van het variété en de tekstuele van de revue als *kijkboek* prachtig overbrengt.

Marieke ANAF en Hans VANDEVOORDE