

DE TACHTIGERS SCHRIJVEN

Ronald GEERTS

De schrijver, hoort hem vloeken.

"k Krijg 't niet op papier"

Schrijf het dan op de muur!

In hiërogliefen desnoods!

Arne Sierens, *Boste*

Het theater van de jaren tachtig? Zeker in Vlaanderen wordt meestal verwezen naar een theater waarin de tekst in de verdrukking raakt en lichamelijke terrein wint. Waarin men leentjebuur gaat spelen bij beeldende kunsten, media of dans. Die gewijzigde verhoudingen tussen tekst en voorstelling groeien uit tot een nieuw paradigma: het 'postdramatische theater', waarin de dramatekst niet langer oorsprong, aanleiding en doel van de voorstelling is. Voor de tekst betekent dat een ingrijpende statuswijziging. Ronald Geerts schetst hoe die verschuiving verliep op verschillende fronten.

Traditioneel gezien gaat de dramatekst hiërarchisch en chronologisch vooraf aan de voorstelling. Hij vormt als het ware de 'pretekst voor de opvoering, terwijl de voorstelling bedoeld wordt een variant van de tekst te zijn. Zo heeft theaterwetenschapster Anne Ubersfeld de dramatekst ooit gedefinieerd als een *texte troué* waarvan de 'gaten' door de encenering opgevuld worden.¹ Marvin Carlson is genuanceerder en stelt vast dat een voorstelling kan fungeren als illustratie, vertaling, vervulling of supplement van een tekst.² In beide gevallen gaat het om het 'ensceneren' van een vooraf bestaande tekst, waarvan de theatervoorstelling als het ware de ontologische 'vervulling' vormt: door een compleet maken ('tot leven brengen') van een tekst die *in essentie* onaf is. De voorstelling als supplement betekent een permanent variabele en variërende verhouding, zoals vroeger aan naslagwerken supplementen toegevoegd werden om ze te actualiseren. Die visie creëert het perspectief van een opvoeringsgeschiedenis, die steeds tekst én gerealiseerde voorstellingen omvat.

In het (postdramatische) theater³ dat in de jaren tachtig tot bloei komt, gaat de hiërarchische verhouding tussen tekst en voorstelling nog meer verloren dan bij Carlson. De opvoering vormt niet langer een 'voorstelling van tekst', maar een *performance* waarvan de tekst maar een van de autonome elementen is.

Soms lijkt het zelfs alsof tekst en voorstelling losgekoppeld raken, alsof de twee onafhankelijk van elkaar bestaan. Gaat het hier, zoals vaak gesuggereerd wordt, om een acute aanval van tekstvijandigheid? Of herwint de tekst door het wegval- len van de klassieke hiërarchie en door zijn literaire aanzien net zijn autonomie, hoe contradictoir dit ook kan lijken? Enerzijds betekent worstelen met tekst niet noodzakelijk 'tegen de tekst' spelen, noch gaat het om een ontvoogding van de voorstelling ten opzichte van de tekst. Anderzijds gaat de tekst zelf zich vanaf de jaren negentig vaker hardleers opstellen tegenover zijn enscenering. Dat heet dan vaak 'onspeelbaar zijn'. Denk aan de teksten van Elfriede Jelinek, de uitge- strooide cijfers in *Psychosis 4:48* van Sarah Kane of Vlaamse teksten als *Maria Salomé* (Peter Verhelst) of *Kopnaad* (Stefan Hertmans).⁴

In dit artikel over het Vlaamse theater van de jaren tachtig wil ik ingaan op de vraag wat deze nieuwe relaties tussen tekst en voorstelling inhouden, gezien vanuit het standpunt van zowel de schrijver en het schrijven als vanuit de tekst als tekst. Eerder dan na te gaan hoe bestaande (drama)teksten behandeld worden, wil ik bekijken hoe het schrijfproces zelf evolueert, hoe sommige auteurs theaterma- kers worden en anderen meer naar televisie neigen.

De overgang van dramatisch naar postdramatisch gebeurt geleidelijk, niet via breuken. Enkele voorbeelden. Reeds in het politieke theater van de jaren zeventig ontstaat een nieuwe houding tegenover de dramatekst. Theatermakers vinden in de bestaande canon niet de maatschappelijke thema's die ze willen aankaarten. Zelfs het oeuvre van grootmeester Bertolt Brecht moet geactualiseerd, of juis- ter, gehistoriseerd worden: gesynchroniseerd met het nu. Het Trojaanse Paard speelt niet *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, maar *De stuitbare opkomst van Viktor de Brusselleire*. Het geroemde *Mistero Buffo* van de Internationale Nieuwe Scène volgt wel stipt Dario Fo's tekst, maar voegt daar uiterst actuele en in Vlaanderen gesitueerde episodes aan toe. Naast dit soort 'adaptaties' ontstaat de acute behoefte om ook zelf de nodige teksten te schrijven. Die hoeven niet de eeuwigheid te trotseren, maar moeten vooral een onmiddellijk doel dienen: het publiek van een urgente wantoestand overtuigen. Als de nieuwe politieke collectieven al een vaste tekst op papier zetten, dan heeft die een beperkte houd- baarheidsdatum en is hij verankerd in het historische moment. Zo'n tekst lijkt vandaag moeilijk speelbaar. In wezen getuigt dat van een moedige houding bij de theatermaker, want hij zal er niet mee in een literaire canon komen: die is voor- behouden voor de dramatekst. Zo beschouwd beweegt reeds het politieke theater zich sterk in postdramatische richting. De teksten die het voortbrengt, worden niet snel beschouwd als 'literair' of 'artistiek'. Denken we maar aan de bezwaren van sommigen tegen de Nobelprijs literatuur voor Dario Fo.

De meer op performance gerichte elementen in het theater vallen overigens al te detecteren van bij de historische avant-garde. Zeker vanaf de jaren zestig bestaat er een vrij intense kruisbestuiving tussen happenings, performance en theater. Dat uit zich in de ontwikkeling van *scenario's* die een minder talige, vaak meer visuele vorm krijgen dan de traditionele dramatekst.⁵ Die geleidelijke overgang merk je ook in een tijdschrift als *Etcetera*, dat sinds zijn oprichting in 1983 het 'nieuwe' theater kritisch wil begeleiden. Naar het voorbeeld van het Duitse tijdschrift *Theater Heute* publiceert *Etcetera* dramateksten en gaat het daarbij in omkaderende beschouwingen nogal eens in op de problematiek van de schrijver en zijn verhouding tot het theater. De redactie probeert te balanceren tussen eerder traditionele 'dramatische' teksten van bijvoorbeeld René Verheezen of Luk Van Brussel en meer avontuurlijke teksten als *Alles Liebe* (Roofthoofd/Perceval) of *Frans/Franz* (Willy Thomas). Maar al in het derde nummer verschijnt *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (Jan Fabre, 1983) "in foto's, tekeningen en teksten". Dat illustreert een verschuiving naar een 'nieuwe' dramaturgie, die niet beoefend wordt door schrijvers in hun spreekwoordelijk ivoren torentje, maar door theatermakers.



Frans/z, Dito'Dito, foto Kris Soret, 1986, archief VTi

Wat voorafging: de kwestie van de Vlaamse dramaturgie

Zelfs in de jaren tachtig voelt men dus blijkbaar nog de behoefte om een eigen Vlaamse dramaturgie te promoten. De *Etcetera*-redactie doet dit zelfs met zin voor geschiedenis: bij het overlijden van zowel Anton van de Velde als Bert Verminnen verschijnen teksten van hun hand. Vanwaar die bezorgdheid, zelfs bij de avant-garde? Aan de basis ligt een dubbele vaststelling: enerzijds dat er geen Vlaamse teksten gespeeld worden (wat natuurlijk een oud zeer is) en anderzijds dat er toch nieuwe tekstvormen ontstaan (die echter niet als zodanig erkend worden door bijvoorbeeld de overheid). Zoals we zullen zien, is het net uit die experimenten met nieuwe tekstvormen en doorgedreven bewerkingen dat er een spectaculaire nieuwe Vlaamse dramaturgie zal ontstaan.

Ik wil die ontwikkeling evenwel even benaderen vanuit de traditionelere hoek van het Vlaamse theater, omdat ook in die hoek een overgang van dramatisch naar postdramatisch theater aan te duiden valt. De drie grote repertoiregezelschappen KNS, KVS en NTG spelen in de jaren tachtig nochtans bijna uitsluitend geïmporteerde dramateksten, zo leren de Theaterjaarboeken van toen. In de KNS worden alleen bij hoge uitzondering Vlaamse stukken gespeeld: veelal de revue-achtige producties van Jan Christiaens en Walter Tillemans, die een (soms kritisch) licht werpen op historisch Antwerpen. In de KVS heb je er niet eens gemiddeld eentje per seizoen, en dan nog meestal op het tweede plateau. Ook NTG doet er één per jaar, bijna steeds geleverd door Hugo Claus. In de kamertonelen is de situatie gelijkaardig. Wat men speelt, zijn vooral stukken uit het ijzeren wereldrepertoire of beproefde teksten uit het hedendaagse buitenlandse repertoire, vaak van Franse, Engelse, Amerikaanse of Duitse oorsprong. Het gaat niet noodzakelijk om absoluut gevestigde namen. Zo vinden we ook David Mamet, Franz Xaver Kroetz en Bernard-Marie Koltès in de lijsten.

Maar bij één beroepstheater komen Vlaamse teksten wel systematisch aan bod: bij het Nieuw Vlaams Theater. Meer nog, het NVT creëert uitsluitend teksten van eigen bodem. Het is ontstaan rond 1972 en zal zijn activiteiten half de jaren tachtig noodgedwongen moeten stopzetten door het wegvallen van zijn subsidies. Ironisch genoeg gebeurt dat net op het moment dat zich in zijn programma een verschuiving begint af te tekenen van dramatisch naar postdramatisch theater, voor het eerst in een meer traditionele context. Het geval van het NVT is dan ook interessant om nader te bekijken: het biedt een spiegel van wat er in de jaren tachtig ook in een bredere (zelfs internationale) context wijzigt in de visie op dramateksten.⁶



Le diable au corps, De Witte Kraai, foto Keoon, 1986, archief VTi

Voor de initiatiefnemers van het NVT ligt het probleem vooral bij de ‘onervarenheid’ van de Vlaamse toneelschrijver. Al te vaak blijft die steken in het literaire en dus afge karakter van de tekst. “De auteurs weten niet hoe het er in het theater aan toegaat”⁷, hoe een tekst kan functioneren. Net die wereldvreemdheid, zowel tegenover dramaturgische technieken als tegenover de maatschappelijke werkelijkheid, zou verklaren waarom zo weinig teksten effectief opgepikt worden.⁸ Schrijvers moeten dus, zo klinkt het wat betuttelend, ‘gecoacht’ worden, maar zulke pogingen stranden op “de onwil van de auteur, die weigert om wat dan ook te herschrijven”.⁹ In wat bij het NVT ontstaat als “een laboratorium voor de Vlaamse auteur” komt in praktijk dan ook weinig terecht van die proefondervindelijke methode. Naar aanleiding van een publicatie over tien jaar werking blijkt het bovendien “vrij moeilijk om betrouwbare gegevens te verzamelen” over de schrijversbegeleiding, omdat “de regisseur en de theaterdirecteur geneigd zijn het herschrijfwerk te beklemtonen, terwijl de schrijvers het juist minimaliseren.”¹⁰ Slechts enkele auteurs blijken open genoeg om aan hun tekst te blijven sleutelen, en dan nog worden “aan de meerderheid van teksten in het NVT slechts oppervlakkige wijzigingen [...] aangebracht.”¹¹ Het experiment leidt vooral tot wederzijdse frustratie en tot “Babylonische spraakverwarring tussen auteur, regisseur en dramaturg”¹².

Opvallend is dat daarbij vooral de auteur de zwarte piet krijgt toegespeeld. “De beslissing van Leo Geerts om zich terug te trekken in de eenzaamheid van zijn schrijverscel om daar op eigen houtje de vormproblemen rond te krijgen, is symptomatisch voor de eigen dramaturgie. Het duidt erop dat er weinig grond aanwezig is om te geloven dat een open en artistieke vertrouwensrelatie tussen auteurs en tonelisten tot de gewone gang van zaken behoort, en dat wederzijdse bevruchting als vanzelfsprekend plaats zou vinden.”¹³ Kortom: de schrijver heeft geen idee van wat theatermaken inhoudt, terwijl de regisseur het wél weet. Die suggestie toont aan hoezeer het overwicht van tekst en het gezag van de auteur in vraag gesteld worden. Het zal evenwel tot de jaren negentig duren vooraleer tussen auteur en regisseur een basisvertrouwen ontstaat die ‘wederzijdse bevruchting’ vanzelfsprekend maakt.

Ondanks die enkele experimenten met auteurs kijkt men bij het NVT toch vrij traditioneel tegen de theaterauteur als tekstenproducent aan. Zo wordt *Theater geschreven met een k is een kater* (1981) van Jan Fabre wel een NVT-productie genoemd, maar heet Fabre zelf enkel de decorontwerper, niet de auteur. Tegelijk geven zowel Leo Geerts als Jaak Van Schoor in de publicatie over het NVT blijk van een bijzondere belangstelling voor het gebruik van de ruimte bij het NVT, zonder dat dit aangeduid wordt als een essentiële karaktertrek van het gezelschap. Het wijst op een voorzichtige verschuiving van dramatisch naar postdramatisch, wat ook elders in het boek voelbaar is: bijvoorbeeld in de beschrijving van de evolutie van het theater naar ‘spektakel’ en van de ‘slechte invloed van de tv’. Ter illustratie een langer citaat van Rafael Vandermeerschen dat de ruimte en het schrijven met elkaar verbindt:

“Deze tendens om de ruimte uit te breiden gaat – toeval of niet – hand in hand met een evolutie in de schrijfstijl. Een globale, alles overkoepelende spanningsboog, die in de burgerlijke toneelschrijfkunst zijn glorievol hoogtepunt bereikte, verdwijnt meer en meer naar de achtergrond. Waar men vroeger op een bijna wiskundige manier de effecten en troeven, de *scènes-à-faire*, uitspeelde om lijnrecht naar een pakkend slot toe te werken, liggen nu mede onder invloed van het televisiedrama de kaarten anders. Het boeien en amuseren van het publiek staat voorop. Ethische of esthetische bedoelingen worden als toemaatje geserveerd of zijn enkel een alibi. Elk tafereel eindigt op een pointe alsof er ruimte gemaakt zou moeten worden voor een reclamespot. Daar de auteurs zich niet langer houden aan één plaats en aan één tijdsverloop, krijgt het publiek het verhaal in een ruimer ruimtelijk kader, als het ware caleidoscopisch, voorgeschoteld.”¹⁴

Verschuivende visies op de positie van tekst worden hier ethisch bekeken. De gefragmenteerde dramaturgie bij het NVT zou de invloed van televisie tonen, hoewel het eigenlijk gaat om een breder te interpreteren evolutie naar een soort postmoderne geest. Vandermeerschen echter voelt “dat op de BRT de rubriek drama en de rubriek amusement samen in één zak gestopt worden, ver weg van de dienst kunstzaken.” Met een haast Debordiaanse kronkel besluit hij “dat de gepleegde toneelstukken veeleer een afspiegeling lijken te zijn van een televisie-uitzending, dan dat de werken terugslaan op de werkelijkheid.”¹⁵

De Vlaamse dramaturgie verhuist naar de televisie

Die oprisping heeft misschien ook te maken met de keuze van veel toneelschrijvers in de jaren tachtig om zich intensief op het medium televisie te richten. De BRT produceert in die jaren nogal wat tv-films die onder de noemer ‘Made in Vlaanderen’ proberen om een eigen Vlaams gezicht te creëren. Schrijvers als Paul Koeck, Rudy Geldhof en René Verheezen herscholen zich tot scenarist. In het Theaterjaarboek 1984-1985 vinden we vanuit de openbare omroep een uitgebreide intentieverklaring, die bijna klinkt als een manifest:

- bewust en doordacht aan het principe vasthouden om eigen Vlaams (en Nederlands) werk op het scherm te brengen;
- resoluut de promotie en de uitstraling van de Vlaamse dramaturgie op ons nemen;

Het doel volgt snel:

- onze authenticiteit en identiteit bewaren;
- herkenbare mensen en situaties creëren die de spiegel zijn van onze Vlaamse maatschappij;
- voortzetten wat de Vlaamse beweging heeft opgeroepen en doorgegeven naar vandaag toe.¹⁶

De geproduceerde scenario’s en films recupereren een manier van schrijven én een beeld van Vlaanderen dat, aldus onderzoeker Alexander Dhoest, gesitueerd wordt in “een historische en vaak landelijke setting, een literaire bron en een esthetiserende filmstijl”.¹⁷ De lineaire, op spanningsboog en herkenning gebaseerde intrige wordt getransfereerd naar het medium tv. Het traditionele, zogenaamde ‘realistische’ theater komt nu tot in de huiskamer. Kijkcijfers liggen “gemiddeld ver boven de 2.000.000” en “de waarderingscijfers zijn voortreffelijk”.¹⁸

Het ontstaan van de commerciële zender in Vlaanderen (in 1989) versterkt die band met theater alleen maar. Voortbouwend op succesvolle stukken als *Wat doen we met bompa* (Ruud de Ridder, 1980) of *We gaan naar Benidorm* (Eddy Asselbergs, 1983) van prille ongesubsidieerde gezelschappen die volkstheater brengen, ontwikkelt VTM series en sitcoms die kijkersbinding moeten garanderen. De band met het theater is in deze VTM-producties zeer zichtbaar: men gebruikt de *scène à l'italienne*-decors van de oorspronkelijke voorstellingen en organiseert de opnames voor 'levend publiek'.¹⁹ Zo verdwijnt de klassieke, 'realistische' dramatekst dus niet, maar gaat hij zich nestelen in andere specifieke contexten: volkstheater en televisie. Tegelijk wordt dit type tekst expliciet verankerd in begrippen als 'Vlaams', 'eigenheid', 'volks': begrippen die "onze authenticiteit en identiteit bewaren". Het zal nog tot na de eeuwwisseling duren vooraleer deze thema's ook gevorderd worden door en voor meer vernieuwend theater (dat uiteindelijk – recht uit het theater – op televisie terechtkomt in series als *In de gloria* of *Van vlees en bloed*.)

Schrijvers die schrijven

Het NVT legt de boeken neer in 1985, net op het moment dat er intensief op de *Vlaamse Golf* gesurft wordt. Het symboliseert in zekere zin de dood van de 'schrijftafelauteur' die eenzaam op zijn zolderkamertje teksten produceert zonder zich daarna nog te bemoeien met de scenische realisatie. Zeker blijven er schrijvers bestaan die in de eerste plaats schrijven, maar hoe dan ook groeit er een nauwere betrokkenheid met de theatrale praktijk. Paul Pourveur of Arne Sierens kunnen als voorbeeld dienen. De eerste houdt misschien nog de grootste afstand tegenover de encenering en levert in de eerste plaats teksten waarmee theatermakers aan de slag gaan. Pourveurs latere fragmentarische teksten vertrekken wel al eens vanuit wat de acteurs aanbrengen, maar dienen vaker zelf als vertrekpunt voor het spelen. Sierens enceneert in het begin van zijn carrière vaak zijn eigen teksten bij zijn gezelschap De Sluipende Armoede, maar in het begin van de jaren negentig gaat hij een voor Vlaanderen unieke uitdaging aan: hij wordt 'huisschrijver' voor de Blauwe Maandag Cie en werkt letterlijk in opdracht. *Boste* (1992), *De drumleraar* (1994) en *Juffrouw Tania* (1994) zijn misschien de bekendste voorbeelden van zo ontstane 'dramateksten'.

Dat dit experiment uitdraait op een teleurstelling, komt gedeeltelijk door de druk op de schrijver om te functioneren volgens de regels van het gezelschap, terwijl Sierens vindt "dat hij in de eerste plaats een schrijver-maker is die zijn eigen projecten en ritme volgt, en geen super-dramaturg-schrijver of repertoirebewaterker

die het artistieke parcours van een regisseur helpt realiseren.”²⁰ ‘In collectief met de spelers’ en als ‘theatermaker/auteur’ schrijft Sierens teksten die niettemin de oorspronkelijke opvoering overleven, omdat ze consequent uitgegeven worden – soms met ‘Sierens & C^o’ als auteursvermelding, overigens. De teksten verwerven een literaire autonomie die bevestigd wordt door vele opvoeringen door anderen, ook van vertaalde versies. Nauw samenwerken met spelers en makers belet dus niet dat teksten ‘dramateksten’ of ‘repertoire’ worden. Gepubliceerd of heropgevoerd door anderen, herwint de tekst paradoxaal genoeg een flink stuk van zijn autonomie, zelfs wanneer hij tot stand komt in nauwe wisselwerking met het theatrale creatieproces.

Teksten als processen

Vandaag lijkt het vanzelfsprekend dat theaterteksten kneedbaar zijn, of zelfs een fluïde en permanent veranderbaar karakter krijgen. Wanneer een tekst uitgegeven wordt, vormt de uitgave een soort momentopname binnen een groter continuüm: “Hoewel het boekje en de eerste opvoering tegelijk uitkwamen, zaten tussen beiden al heel wat tekstuele verschillen. Willy Thomas bleef, ook tijdens de eerste reeks



Macht der theaterlijke dwaasheden, Jan Fabre, foto P.T. Sellitto, 1984, archief VTi

voorstellingen, verschuiven en schrappen.”²¹ Toch komt er een moment dat het proces stopt: “Maar bij eventuele verdere opvoeringen, zou ik de tekst doorgeven zoals hij in München gespeeld is.”²² Josse De Pauw bekijkt de uitgave van een tekst als een memento: “Zo’n gedrukt boekje is puur een objectje voor mij. Je hebt altijd theater gespeeld en plots blijft er iets, iets dat in je kast staat en dat je kan vastpakken.”²³ In deze opvattingen gaat de permanente evolutie van de tekst verder dan het bekende motto “de gespeelde tekst kan afwijken van de gepubliceerde tekst”. Teksten gaan zich vaker dan vroeger verankeren in specifieke voorstellingen en blijven verbonden met hun makers, waardoor ze minder evident door anderen aangepakt kunnen worden. Als dat toch gebeurt, zal de auteur ook hier zijn tekst begeleiden en aanpassen. Wanneer Guy Cassiers *Duiven en Schoenen* (1988) in München ensceneert, is dat “voor Willy een stimulans om de tekst terug vast te pakken. En hij heeft nogal wat wijzigingen doorgevoerd tegenover de tekstuitgave.”²⁴

Theatermakers die schrijven

Zoals Jan Fabre bij het NVT worden wel meer jonge theatermakers niet als auteur herkend, ook al schrijven of bewerken ze hun eigen teksten. Producties van Ivo Van Hove die niet expliciet op een bestaande tekst gebaseerd zijn, zoals *Wilde heren* of *Wonderen der mensheid* (allebei 1984), blijven in de Theaterjaarboeken zonder auteursvermelding. Ook voor Jan Decorte, Willy Thomas, Jan Lauwers, Eric De Volder, Josse De Pauw of zelfs Stany Crets zal die erkenning lang op zich laten wachten. De tekst wordt in hun performatieve wending zo’n integraal onderdeel van de voorstelling dat het vooraf bestaan ervan eigenlijk onbelangrijk wordt. Er ontstaat een dramaturgie die tekstuele, visuele en auditieve elementen op een gelijkwaardige basis combineert en integreert. Daar gaat een verlies aan narratieve coherentie mee gepaard, vermits de tekst die niet meer kan garanderen. Het doorbreken van de hiërarchische status in de omgang met tekst vernietigt het stukje ‘drama’ uit het woord ‘dramatekst’. De theatermaker als schrijver claimt dan ook niet zo snel de titel van ‘auteur’: het fragmentarische, episodische karakter van wat soms *new Flemish dramaturgy* genoemd werd,²⁵ vindt immers vaak zijn oorsprong in anekdotische bronnen, uit de biografie van de medewerkers of gewoon ‘gevonden’ zoals in Eric De Volders *Achiel De Baere* (1988).

Alles is tekst

Vele teksten ontstaan collectief, waardoor de bijdragen van verschillende participanten moeilijk te determineren zijn. Deze collectieve assemblagetechnieken

krijgen bovendien een intertekstueel karakter, met gebruik van citaten uit teksten van anderen. Parallel zie je een opvallende invloed vanuit het denken over taal en teken: alles is tekst. Denk daarbij ook aan de semiotiek die begin jaren tachtig opgeld maakt als analysemethode voor theater, een theater dat bovendien hoe langer hoe meer niet-linguïstische tekens hanteert. Sommige producties verwijzen zelfs openlijk naar het werk van Roland Barthes, zoals *Frans/Franz, Tars/zan, Plots/z* (1986) van Dito'Dito en *Mythologies* (1985, "naar Goethe en Hölderlin") en *Scènes/Sprookjes* (1983, "naar Oom Wanja van Tsjechow") van Jan Decorte. Dit meta-aspect duikt verder op in teksten als *B=A in Bubbels* (Willy Thomas, 1989) of *Le diable au corps* (Paul Pourveur, 1986), die beiden gaan over 'leren spreken' en de verhouding tussen taal en handelen. Marianne Van Kerkhoven vat samen: "omgaan met tekst is omgaan met taal."²⁶

Hoewel taal een van die betekenisdragers is die in de jaren tachtig vaak in vraag gesteld worden, valt op hoe sterk de tekst zelf aanwezig blijft in het theater. Een deel van het landschap richt zich zelfs volkomen op het hervvaloriseren van de canon, van het repertoire. Klassiekers worden ontleed met een flinke dosis wantrouwen tegenover taal als ideologische drager. Dat leidt soms tot verregaande (vaak politieke) interpretaties van de tekst, die ingrijpende bewerkingen van het bronstuk kunnen inhouden.²⁷ Binnen die dramaturgische strategie wordt overigens ook het Vlaamse (negentiende-eeuwse) repertoire aan onderzoek onderworpen: *Starkadd* (Alfred Hegenscheidt, regie Herman Gilis en Pol Dehert, 1984), *Pan* (Charles van Lerberghe, regie Lucas Vandervost, 1988), *Wilde Lea* (Nestor de Tière, regie Luk Perceval, 1991). Stuk voor stuk zijn het pogingen tot deconstructie van teksten die de basis vormen voor een Vlaamse identiteit. De adaptaties vormen een artistieke reactie op bijvoorbeeld het ontstaan en het succes, ook begin jaren tachtig, van het Vlaams Blok.

Ook hier is een verschuiving merkbaar van de inhoudelijke naar de formele aspecten van de tekst, wat zijn weerslag heeft op de dramaturgie. In de NVT-publicatie wordt nog een tweedeling gehanteerd tussen 'conventioneel-realistisch' en 'niet conventioneel-realistisch theater'²⁸. Dat lijkt op een tweedeling 'gesloten-open' of 'aristotelisch-brechtiaans', maar beide types zijn eigenlijk varianten van het 'realisme': volgens Lehmanns tegenstelling dramatisch-postdramatisch dus allebei 'dramatisch'. Het conventioneel realistische theater valt dan ook vooral samen met volktheater, het niet-conventioneel realistische theater met een minder lineaire *pièce bien faite*-constructie. Met *Het stuk stuk* (1987) maakt Jan Decorte het einde van dat dramatische paradigma wel heel duidelijk: het stuk is kapot of vormt maar een deeltje of heet gewoon 'stuk'. Het krijgt een overwegend meta-dramatisch karakter: het is theater-over-theater, een uiterst karakteristiek thema

voor het theater van de jaren tachtig. *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (Jan Fabre, 1982), zeg maar.

Bovendien leeft sterk het gevoel dat de traditionele, gesloten vorm eng samenhangt met een mechanisch wereldbeeld, dat niet langer met de werkelijkheid overeenstemt: “De onderhoudende indruk die dat soort ‘goed gemaakte stukken’ nalaat, is uitsluitend het gevolg van het handig uitspelen van de effecten en troeven. Het mechanische wereldbeeld dat hieraan ten grondslag ligt, zijn we in 1984 met argwaan gaan bekijken.”²⁹ Dat werkelijkheidsvisie en dramatische vorm met elkaar in overeenstemming moeten zijn, bevestigt ook Paul Pourveur in een essay waarin hij onderzoekt hoe je moet schrijven over de urgente actualiteit. Ook hij beweert dat “‘deterministische’ verteltechnieken een denkpatroon in stand houden dat de toeschouwer vervreemdt van de hedendaagse wereld.” Daarom zijn “traditionele toneelstukken niet alleen gevaarlijk, maar ook ongezond voor de toeschouwer. Ze maken van de toeschouwer een schizofreen die twee tegengestelde denkpatronen moet hanteren: een denkpatroon voor een toneelstuk (film, televisie) en een ander denkpatroon voor de wereld waarin hij leeft.”³⁰ Beide visies staan lijnrecht tegenover twee dramaturgische principes die het eerder aangehaalde volkstheater en de televisie hanteren: herkenbaarheid en de idee dat een lineaire structuur net wel de ‘schizofrenie’ bij de toeschouwer tegengaat.

Schrijvers schrijven theater: de tekst als (theatraal) object

Uit deze evolutie in de jaren tachtig ontstaat in de jaren negentig een beweging vanuit de literatuur naar het theater. Niet alleen wordt literatuur bewerkt tot theater, een aantal literaire schrijvers gaan ook bewust voor theater schrijven: Stefan Hertmans, Peter Verhelst, Paul Mennes... Tom Lanoye, in de jaren tachtig al een performer-dichter, debuteert als theaterschrijver in 1989: samen met Herman Brusselmans schrijft hij *De Canadese muur*. Ik wil die evolutie even nader belichten, omdat ze de verhouding tussen tekst en voorstelling nog verscherpt en haar bronnen vindt in de theaterpraktijk van het voorgaande decennium. Er ontstaan namelijk teksten die in de eerste plaats teksten blijven. Ze behouden hun autonome objectkarakter, waardoor ze soms als ‘onspeelbaar’ gekenmerkt worden. Ze gaan niet ten dienste staan van andere elementen in de voorstelling, zoals dialogen of personages. Teksten worden gehanteerd als plastisch materiaal of vormen opake tekens, niet transparant in hun verwijzende functie, gesloten tegenover het communicatieproces én zichtbaar als ‘object’ aanwezig op scène. Vechten met de tekst wordt dan ook een principiële aangelegenheid. Anne Teresa De Keersmaeker getuigt: “Een tekst is een basis. De woorden zijn al geschreven,

je neemt er een positie tegenover in. Je trekt hem dicht naar je toe, of je houdt hem ver van je af. In het werken met bewegingen moet je de woorden zelf vinden, de ‘tekst’ zelf schrijven.”³¹ Merk hier ook de typische semiotische benadering van de jaren tachtig: ook de voorstelling zelf wordt een tekst, waarvan de (geschreven) tekst slechts een onderdeel kan zijn. Of zoals Jan Fabre het formuleert: “tekst en taal gebruikt als beeldend element.”³²

In de eenentwintigste eeuw wordt die autonomie nog explicieter, wanneer tekst semiotisch en hiërarchisch gelijkgesteld wordt aan andere visuele elementen op scène. Een bekend voorbeeld is *King Lear* (2000) van Needcompany, waarin de acteurs interageren met de boventiteling, die getrouw de dramatekst weergeeft en representeert. Dat resulteert in een contrastieve werking van woorden als taal en woorden als beeld. Jan Lauwers: “When Lear says ‘kill’, and you read the word kill on the LED screen, they are totally different phenomena. The word kill suddenly becomes an image.”³³ In voorstellingen als *The Lobster Shop* (2006) wordt dit idee verder doorgedreven en zijn de boventitels niet alleen een weergave van de pretekst (de ‘vertaling’ waar boventitels voor dienen), maar ook een tekst die beeldend in de voorstelling meespeelt. De tekst als boventitel dubbelt, spiegelt, becommentarieert (letters worden groter en kleiner, de typografie verandert...).³⁴ Bij Guy Cassiers kunnen personages uitsluitend uit (geprojecteerde) tekst bestaan, zonder dat een lichamelijke verschijning er nog toe doet (*Rotjoch*, 1998; *The Woman Who Walked into Doors*, 2001). De autonomie van de tekst uit zich hier door zichzelf te ‘performen’: hij behoeft geen acteur meer om ‘vertolkt’ te worden, hij staat even concreet – en lichamenlijk, als het ware – op scène als een acteur.

Repertoire zonder teksten

Intussen is er een canoniek repertoire ontstaan dat niet gestoeld is op teksten, maar op voorstellingen: *Maria Magdalena* van Jan Decorte, *Het laxeermiddel* van de Mannen van de Dam, *Ten Oorlog* van Blauwe Maandag Cie, *Rosas danst Rosas* van Rosas, *De macht der theaterlijke dwaasheden* van Jan Fabre, *Ziektekiemen* van Ivo Van Hove, ... De canon die vandaag het Vlaamse theater vertegenwoordigt, moet geconstrueerd worden uit hele opvoeringen, met alles erop en eraan: scenografie, acteerstijlen... Pas vandaag, nu die canon echt gecreëerd en met andere woorden geschiedenis geworden is, begrijpen we pas goed dat een repertoire telkens opnieuw geactualiseerd moet worden. Als Anne Teresa De Keersmaeker *Rosas danst Rosas* wil hernemen – omdat het tot haar repertoire behoort – dan kan dat vandaag enkel met andere, nieuwe dansers. En als ze zelf

meedanst, is het met een lijf dat vijftientig jaar ouder is en ons zo een nieuwe kijk geeft: de tijd heeft niet stilgestaan.³⁵ Het loswrikken van repertoire uit de 'tijdloze' dramatekstbloemlezingen geeft een interessant en inherent theateraal karakter aan het begrip. Het negentiende-eeuwse idee dat "theater was predominantly defined by its capacity to convex or mediate literary works of art"³⁶ wordt in de late twintigste eeuw een taak van de televisie.

En de schrijver? Hij hoeft het helemaal niet meer op papier te krijgen. Hij moet het op de muur schrijven en dan nog wel in hiërogliefen³⁷. De taal waarin geschreven wordt, is immers veranderd. De schrijver schrijft teksten die in sommige gevallen voortdurend evolueren, die verbeelden. Of hij schrijft teksten die zo erg tekst zijn dat theatermakers ermee moeten worstelen. Soms slaagt zo'n tekst erin om als tekst (beeld) tot op de scène door te dringen en zich daar te manifesteren. Maar van één zaak mag de schrijver zeker zijn: zijn teksten zullen niet meer gespeeld worden, er zal mee gespeeld worden..

NOTEN

- 1 UBERSFELD, Anne, "Lire le théâtre", Paris: *Editions sociales*, 1996, p. 23.
- 2 CARLSON, Marvin, "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?", *Theatre Journal*, Vol. 37, N° 1, "Theory", March 1985, pp. 5-11.
- 3 De man die de term postdramatisch theater populair maakte als beschrijving van de 'performatieve wending' in het theater, Hans-Thies Lehmann, ontkent zelf en verduidelijkt herhaaldelijk de misvatting dat postdramatisch tekstvijandigheid zou betekenen. Met enige zin voor ironie preciseert hij dan dat hij een Bertolt Brecht- en Heiner Müller-specialist is en ook veel heeft gepubliceerd over de tragedie. Zie: "Ein textfeindlicher Ansatz? Zum Stellenwert des Literarischen", op www.theatertheorie.net, 3 mei 2009. De term 'postdramatisch' heeft Lehmann geleend bij Richard Schechner die het begrip al in de jaren zeventig bezigde om *happenings* en *performances* te beschrijven. Cf. SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, New York and London: Routledge, p. 17.
- 4 Groot pleitbezorger van de tekst als onafhankelijke entiteit tegenover de voorstelling, en aan wie ik ook het voorbeeld van Sarah Kane ontleen, is W.B. Worthen. Zie onder meer: WORTHEN, W.B., *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, 2005.
- 5 Een mooi en beroemd voorbeeld is het schema dat als scenario dient voor de voorstelling *Paradise Now* van The Living Theatre. Het gaat niet alleen om het vinden van een economische en handige manier voor de notatie van visuele en auditieve elementen, maar het schema (zelf noemen ze het een *map*, een landkaart) geeft ook de filosofie van de voorstelling vorm. Zie: "Paradise Now: Notes", *The Drama Review*, Vol. 13, No. 3, Spring, 1969, pp. 90-107.

- 6 Het is overigens niet het enige initiatief in deze richting. Binnen het Groot Limburgs Toneel (GLT) bestond vanaf 1969-1970 het ‘Schrijverstheater’, een initiatief waaruit uiteindelijk het GLTwee is gegroeid. Het ging hier om de begeleide creatie van Nederlandstalige teksten. Zie: HILLAERT, Wouter, “Groot Limburgs Toneel”, in: SCHOEMAKER, Jacqueline (ed.), *De geschiedenis van het professionele theater in Limburg*, De Queeste, 2008, (voorlopig) ongepubliceerd manuscript, pp. 39-40.
- 7 MEERT, Hugo, “Vlaamse dramaturgie en de praktische bezwaren”, *Theaterjaarboek 16*, 1981-1982, p. VII. De uitspraak komt van André Lefèvre, (toenmalig) dramaturg van het Mechels Miniatuur Theater (MMT).
- 8 Cf. OPSOMER, Geert, in: BECKERS, Wil, e.a., *Nieuw Vlaams Teater. Voor een eigen dramaturgie*, s.l., NVT, 1983, p.355.
- 9 MEERT, Hugo, “Vlaamse dramaturgie en de praktische bezwaren”, *Theaterjaarboek 16*, 1981-1982, p. VII. De uitspraak is voor rekening van (toenmalig) KVS-dramaturg Marc Van Wesemael.
- 10 BECKERS, Wil, o.c., p. 48.
- 11 Ibidem.
- 12 BECKERS, Wil, o.c., p. 170.
- 13 De term ‘dramaturgie’ slaat hier op het schrijven.
- 14 VANDERMEERSCHEN, Rafael, “Gebroken armen en benen of toneel?”, in: BECKERS, o.c., p. 157.
- 15 VANDERMEERSCHEN, Rafael, “Gebroken armen en benen of toneel?”, in: BECKERS, o.c., p. 158. Zie verder ook: Guy Debord die in de eerste stelling van zijn *La société du spectacle* (1967) vaststelt dat “Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.”
- 16 PUTTEMANS, F., “BRT-TV: Dienst Drama”, *Theaterjaarboek voor Vlaanderen 19*, 1984-1985, p. 19.
- 17 DHOEST, Alexander, *De verbeelde gemeenschap: 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*, Leuven: Leuven University Press, 2004, p. 60.
- 18 PUTTEMANS, F., id. Vergeten we niet dat deze cijfers dateren uit een tijd toen de BRT nog een monopoliepositie bekleedde, al was België toen al – dixit Puttemans – het dichtst bekabelde land ter wereld.
- 19 DHOEST, Alexander, o.c., p. 65.
- 20 JANS, Erwin, OPSOMER, Geert, STALPAERT, Christel, *Arne Sierens*, VTi, *Kritisch Theaterlexicon*, 1998, p. 25.
- 21 VAN KERKHOVEN, Marianne, “De tekst en zijn varianten”, in: *Theaterschrift 2*, Brussel: Kaaitheater, 1991, p. 28.
- 22 Thomas, Willy, “Je bedenkt dat niet, het ontstaat. Een gesprek met Willy Thomas en Guy Cassiers”, in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 29.
- 23 DE PAUW, Josse, “Het staat op de scène, dus noemen we het theater”, in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 19.

- 25 CASSIERS, Guy, "Je bedenkt dat niet, het ontstaat. Een gesprek met Willy Thomas en Guy Cassiers", in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 28.
- 25 MEYER-DINKGRÄFE, Daniel, *Who's Who In Contemporary World Theatre*, New York, London: Routledge, 2002 [2], p. 244.
- 26 VAN KERKHOVEN, Marianne, "De tekst en zijn varianten, deel één. Zoeken naar een context", in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 6.
- 27 Voor meer details verwijst ik de geïnteresseerde lezer naar uitgebreidere studies op dit vlak. Zie vooral deel 2 en 3 in: HELLEMANS, Dina, GEERTS, Ronald, VAN KERKHOVEN, Marianne, *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*, Brussel: VUB-Press, 1990, pp. 123-332, waarin dit aspect van de overgang naar de jaren tachtig uitgebreid aan bod komt.
- 28 BECKERS, Wil, o.c., p. 60.
- 29 VANDERMEERSCHEN, Rafael, in: BECKERS, Wil, o.c., p. 162.
- 30 POURVEUR, Paul, *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje, teksten 1985-1995*, Antwerpen: Bebuquin, 1996, p. 396.
- 31 DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, "Je stem is een deel van je lichaam. Een gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker", in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 53.
- 32 FABRE, Jan, "Ik schrijf en werk om de dingen beter te verstaan. Een gesprek met Jan Fabre", in: VAN KERKHOVEN, Marianne, o.c., p. 33.
- 33 Jan Lauwers, geciteerd in: STALPAERT, Christel, LE ROY, Frederik, BOUSSET, Sigrid (eds.), *No Beauty For Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*, Gent, Amsterdam: Academia Press and International Theatre & Film Books, 2007, p. 22.
- 34 Marvin Carlson heeft vanuit deze focus uitgebreid *Needcompany's King Lear* geanalyseerd. Zie: CARLSON, Marvin, "Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles", in: STALPAERT, Christel, e.a., o.c., pp. 188-204, en ook CARLSON, Marvin, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, 2006.
- 35 Niet dat je daar veel van merkt, want bij een generale voor de *Steve Reich avond* (eind 2008) slaagde Anne Teresa De Keersmaeker er nog moeiteloos in om een bijzonder luidruchtig en in wezen vijandig scholenpubliek de mond te snoeren door eens met haar hand haar rokje te laten opwaaien.
- 36 FISCHER-LICHTE, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theater*, Routledge, 2005, p. 18.
- 37 Sergei Eisenstein en Antonin Artaud bekijken geamuseerd het spektakel...