

UIT DE WAR

Of over hoe het leven theater werd

Henk Oosterling

(Lezing voor de VSCD, Schouwburg en Poppodium P60, Amstelveen, 16 september 2002)

Als opwarmertje een greep uit recente nieuwsgaring. NRC 30 augustus: “De teloorgang van het Theaterfestival. Hoezo belangwekkend?” Wilfried Takken – what’s in a name? – sabelt dat wat volgens sommigen hèt theaterevenement van het jaar zou moeten zijn genadeloos neer. Het tegenoffensief volgt onmiddellijk: Luk van den Dries (voorzitter), Arthur Sonnen (organisator) en Constant Meijers (hfdred. TM) slaan de daaropvolgende dagen met ingezonden brieven terug. Nauwelijks bekomen van de schrik leest de theaterliefhebber dat de Amsterdamse cultuurwethouder Hannah Belliot in het kader van de nieuwe representativiteit het volgens haar volstrekt achterhaalde onderscheid tussen amateur en professionele kunst wil opheffen. Haar Rotterdamse collega Stefan Hulman kondigt aan 12% op zijn cultuurbudget te korten, tot groot ongenoegen van Rotterdamse jongeren, kunstenaars, notabelen en nieuwe rijken. Maar afgelopen zaterdag ook een kort berichtje over het 7e Gjergjev Festival: onder de kop “Gjergjev begint vrolijk aan festival” lezen we op pagina 8: “Het Gjergjev Festival eindigt met twee bijzondere avonden. In de danceclub *Now & Wow* is er vrijdag een spectaculair theatraal visueel concert ‘Ecstasy’ met Skrjabins *Poème de l’extase* en *Prométhée, le poème du feu*, vertolkt met hulp van vj’s, dj’s, lichtkunstenaars, dansers, figuranten en theatermakers”. Wat is er in godsnaam in de podiumkunsten aan de hand?

Buiten

Metropolitane globaliteit

Laten we het, voordat we over stadstheaters gaan praten, het eerst even over de stad en over het theater hebben. Hoe klein het stadje waar u een theater runt ook moge zijn, wij in Nederland, wij allen leven in de stad van de moeder, in de moederstad, de metropolis, de metropool. Als fysieke gemeenschap wanen we ons nog nationaal en in ons handelen zijn we vaak nog provinciaals, maar als virtuele wereldgemeenschap zitten we klem tussen het globale en het lokale. Deze zinderende globaliteit is onze *raison d’être*. We zijn, zoals de Paus het ieder jaar weer – met dank aan de bloemen - benadrukt: *urbi et orbi*, in de stad en in de wereld, maar ook voor de stad en voor de wereld. In *Global City* uit 1991 beschrijft Saskia Sassen hoe de post-industriële stad geleidelijk aan werd opgenomen in de wereldeconomie. Dienstverlening, kapitaalstromen en culturele evenementen bepalen steeds meer de dynamiek van de grootstedelijkheid. De metropool is een interface geworden. Na geschilderde reclameboodschappen en affiches ontsluiten sinds kort flatscreens in het stadscentrum de blik op deze globaliteit: globale projecties kruisen de locale, deels zichtbare, deels onzichtbare trajecten die kriskras door het stadsdecor beddingen voor stromen mobiliteit banen. Op zondagochtend geven we gehoor aan de Metavertellingen: Meta de Vries triggert openbare vervoersstromen en gefileerde automobilititeit, stromen shoppende consumenten, die de tegenhangers vormen van taggende tieners, hossende danceparades, afziende marathonners en rellende hooligans. Soms vormen zich retro-rituele rouwstoeten, waarin de nabestaanden in de solidariteit met het slachtoffer als verdwaasde leefbaren hun eigen victiem overleven oprekken.

We moeten erbij zijn. Dasein. En voor de metropolitane medeburger geldt: Dasein is design. We hebben gestileerde behoeften. “Vandaar het belang niet van voeding maar van *cuisine*” zegt Sassen, “niet van kleding maar van designer labels, niet slechts van decoratie maar van authentieke kunstobjecten”(341). De voortschrijdende multiculturalisering is in deze configuratie geen teken van ontarding: zij aardt juist de stadscultuur door haar op onconventionele wijze te voorzien van nieuwe kleuren, geuren, geluiden and anderssoortige tonaliteiten. In dit stadstheater worden groepen burgers door schijn bewogen. In de stad als collectieve performance wordt virtueel en volgens veel bewoners en bewindvoerders te onveilig gemeenschap bedreven. Nodeloos verdrongen rozijnen, volgens de Vliegende Panters, zinloos geweld.

Het resultaat is een geësthetiseerde en getheatraliseerde transurbaniteit. Grootstedelijk leven beantwoordt aan een psycho-sociale esthetiek, waarin cultureel kapitaal steeds belangrijker wordt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Harvard economen als Pine en Gilmore boeken publiceren met titels als *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*. De titels van de hoofdstukken spreken voor zichzelf: ‘Welcome to the Experience Economy’, ‘Setting the Stage’, ‘The Show Must Go On’, ‘Get Your Act Together’, ‘Experiencing Less Sacrifice’, ‘Work Is Theatre’, ‘Performing to Form’, ‘Now Act Your Part’, ‘The Customer Is the Product’, ‘Finding Your Role in the World’, ‘Exit, Stage Right’. Ook economie is theater, en volgens sommigen betekent dit dat theater daarom economie dient te zijn.

Risicomaatschappij

Zo is de stad een infotain totaaltheater geworden. Toenemende mediatisering, de snelheid van de informatiestromen en de transparante weerstandloosheid van de netwerken eisen steeds flexibeler arbeid. Iedereen moet een flexwerkende netwerker worden, soepel surfend op de mediagolven. Het ritme van de media, deze maat van de middelen, deze middelmaat bepaalt de reflexen van de flexwerker. En diens reflecties. Door de versnelling van alle interacties en transacties snelheid kunnen we niet meer genoeg afstand nemen, waardoor dat wat we voor heen als schijn en werkelijkheid konden onderscheiden steeds meer door elkaar gaan lopen. Dit heeft alles te maken met het verschijnsel ‘risicomaatschappij’. Volgens Ulrich Beck hangt in een wereldrisicomaatschappij alles met alles samen. Iedere informatie die erin wordt gepompt wordt onmiddellijk gerecycled. Kennisvergaring van mogelijke risico’s is niet meer te isoleren van het maatschappelijke proces zelf. Zo vallen reflex en reflectie steeds meer samen. De analyse van een mogelijke risico’s is direct al deel van het probleem. De onvoorspelbaarheid van de uitkomsten van onze begrip en ingrepen maken al deel uit de te meten werkelijkheid, zodra we ze wereldkundig hebben gemaakt. De ICT wetenschappen – bijvoorbeeld de nanotechnologische manipulatie van voedsel en mensen - kennen geen laboratoria: de wereld is zelf de technologische bewijsgrond geworden. De werkelijkheid is één groot experiment. Publiek en acteurs vallen samen. Leven en theater schuiven ineen. In deze constellatie is ieder beroep op dé werkelijkheid, dé natuur en dé geschiedenis buiten dit experiment om ijdel.

Dit risicobewustzijn maakt individuen tot onontwarbaarder knopen in een immens netwerk. Het individu (de niet deelbare) is dus eigenlijk een intervidu: een reflecterende knoop waarin het lokale met het globale wordt verbonden. Het individu zit niet meer in de knoop, het is de knoop. Manuel Castells noemt zo’n knooppunt “een punt waar de bocht zichzelf snijdt”. En, zo vervolgt hij zijn beschrijving, “het relatieve belang van een knooppunt bestaat niet uit haar specifieke eigenschappen maar uit haar vermogen tot het toevoegen van waardevolle informatie aan het netwerk. Zo bezien zijn de hoofdknooppunten dan ook geen centra, maar schakels en communicatieprotocollen”. Wij spelen onszelf in de war.

Names, frames, games

In het stedelijke landschap zijn logo reflecties van identiteiten geworden. Het zijn echter geen *statische* verzamelplaatsen. Logo vormen de basis van de huisstijl en als zodanig zijn het de scharnieren van de informatiele netwerksamenleving. Ze bewegen en zetten in beweging: het zijn eigenlijk performatieve kaders waarin we nog iets van identiteit – het toverwoord van de laatste jaren – te ervaren is. Hoe werkt dat? Iedere identiteit vereist afgrenzing, iedere afgrenzing betekent uitsluiting. Zo kan het theater alleen in de lijst tot leven komen als het leven door een afgemeten kadering wordt getheatraliseerd. Wat in het dagelijks leven ondenkbaar is, wordt in een kader bedachtzaam. Door het kader wordt het leven binnenstebuiten gekeerd: de entr’act van het framen trekt een grens tussen binnen en buiten. In het frame raken binnen en buiten met elkaar verstrengeld. Naarmate onduidelijker wordt waar het binnen begint en het buiten ophoudt – dat wil zeggen: als het frame de aandacht op haar eigen operatie richt - zal de reflectie van en op het frame fysieker worden.

Locatietheater werkt met deze spanning. *Kunstwerken* – als rechtgeaard Rotterdammer benadruk ik liever het *werken* dan de *kunst* - en daarmee theaterarbeid is op het principe van het framen gebaseerd. Kunstenaars, kunstwerkers en netwerkers, iedereen werkt vanuit dit principe. Alleen door kadering kan het leven oplichten, want door het frame ontstaat de distantie vanwaaruit het leven kan worden gespiegeld en gereflecteerd. In dit spiegelspel ontvouwt zich het theater. In de reflectie van de interface kijken we naar onszelf in the game.

Een productief leven vereist een zekere mate van ‘framing’. Framing wordt een productieve ingreep, zodra het repetitieve eenheden scheidt. Zodra iets geframed is, ontstaat er een samenhang. Deze samenhang kan als identiteit gereproduceerd worden: door afgemeten herhaalbaarheid genereren bijvoorbeeld retrorituelen samenhang en kan er een gemeenschappelijke identiteit worden ervaren door de deelnemers.

Ook in de theaterwereld is het repeteren geblazen om iets op de planken te zetten dat uniek en toch herhaalbaar is. In het produceren van een herkenbare repertoire blijken zowel artistieke media als technologische middelen een eigen ritme en maat te hebben. Hoe radicaal hij zich ook moge presenteren, de middelmaat is de basis van iedere identiteit.

Framen blijft echter een tweeslachtige operatie. Het riekt naar oplichterij. ‘Framen’ is in Amerika een oirbare politionele ingreep: ontoelaatbare gedrag mag door politieagenten worden uitgelokt. In het land waar de media de politiek bepalen, surveillance als een doodnormale zaak wordt beschouwd en in de zero tolerance het te bestrijden geweld zich herhaalt, produceert het framen illegaliteit. Zoals de media politiek produceren, zo worden we ook hier door schijn bewogen.

(video)

Dames en heren, wat u zojuist zag, is een staaltje grootstedelijk theater. Voor de maker – Rafael Lorenzo Hemmer – is het ‘relational architecture’. Het speelt zich af op het Rotterdamse Schouwburgplein, ontworpen door de landschapsarchitect Adriaan Geuze. Dit plein vormt een cultureel-industrieel landschap dat associaties oproept met kranen en kademuren. Het is bewust ontworpen als grootstedelijk podium, waarop tegelijkertijd allerlei culturele activiteiten kunnen ontwikkelen – van een Verdi’s opera tot Nike’s minivoetbaltoernooi. In de woorden van Hayer en Reijndorp is het Schouwburgplein een ‘stedelijk veld als archipel van enclaves’, waarin ‘events’ worden aangeboden “die mensen korte tijd kunnen boeien”(52). Zij definiëren in hun zoektocht naar ‘een nieuwe openbaarheid’(17) het publieke domein als “die plaatsen waar een uitwisseling tussen verschillende maatschappelijke groepen kan plaatsvinden”(11). Kernnoties in hun positieve analyse van de nieuwe openbaarheid zijn: de ander - ander gedrag, andere ideeën, andere voorkeuren - verrassing en reflectie. Deze drie aspecten van een goede openbare ruimte vallen voor mij samen in de simpele kwalificatie ‘interesse’. Ze vormen de ondergrens van open interacties. Hayer en Reijndorp zelf menen dat “de tussenruimte tot ontwerpogave wordt”

(135). Zo krijgt de wat suffe term ‘inter-esse’ plotseling nieuwe betekenislagen, ook al wordt niet geheel duidelijk hoe dit ‘inter’ bestaat en of het wel gemanaged kan worden.

Het Schouwburgplein wordt afgegrensd door de Rotterdamse Schouwburg, concertzaal De Doelen en het Pathébioscoopcomplex, waar jaarlijks het Internationale Film Festival Rotterdam neerstrijkt. De zijwand van Pathe functioneert als een immens projectiescherm. Als een te nauw zittende handschoen werd Pathé uitgestulpt: haar binnenste werd naar buiten gekeerd, inclusief het duister. Op haar immense, witte zijwand werden at random vanuit een laag cameraperspectief shoppende mensen geprojecteerd die naar de camera dus naar de pleinbezoeker toelopen. Deze lopen zelf weer tussen de lichtbronnen en de witte Pathéwand door en overlappen de projecties, die bij volledige overlapping verspringen. Dit schaduwspel wordt door oudere autochtonen onder ons onmiddellijk herkend als een Wajangspel. Zonder enige koloniale kennis wordt dit door jonge Marokkodammers en Turkodammers haarfijn aangevoeld. Wat we zien is de westerse variant van het fenomenale interculturele theaterstuk *The Theft of Sita* van Jamiesson en Grabowski dat afgelopen in de schouwburg werd opgevoerd. Maar ons Wajangspel gaat terug tot de Griekse tijd: het is het schaduwspel van de wereld dat Plato in een van zijn dialogen beschrijft. Dit speelt zich af op de wanden van een grot, waarin volgens hem de meeste mensen tijdens hun leven noodgedwongen verblijven. Het heeft iets baarmoedelijks, iets rustgevends, iets foetaals. Terugkijkend is het verleidelijk Plato’s paradigmatische schouwspel nog te zien doorwerken in ons televisionele tijdperk.

Foetale fuik

In het Lorenzo Hemmers *Body Movies* wordt de foetale fuik van de bioscoopzaal binnenstebuiten gekeerd. Niet alleen worden de rollen omgedraaid en de wereld op z’n kop gezet, ook het podium wordt verplaatst: van het individuele bewustzijn met zijn verbeeldingskracht in de foetale fuik - de verduisterde, tot georchestreerd zwijgen veroordeelde theaterzaal – naar de openbare ruimte van het stadsplein. Met deze verplaatsing is ook de traditionele rol van het theater gebroken. In de foetale fuik werken immers nog steeds de emancipatie idealen door van de 19e eeuwse Bildung: opvoeding en bewustwording van de zich emanciperende burger.

Maar dat is slechts een aspect van de verplaatsing. Tegelijkertijd is het theater geprivatiseerd. Het is deel geworden van het huiselijke leven. Het vindt nu echter niet meer plaats tussen de schuifdeuren. Die waren al door de TV vervangen, die aanvankelijk achter deurtjes werd verstopt.. De tv is verder geëvolueerd door de technologie. Uiteindelijk kon door de video ieder de regisseur van zijn eigen leven worden en kon ieder familiaal hoogtepunt worden vastgelegd. De video heeft niet alleen het familie album overbodig gemaakt, het heeft ook het familiale leven getheatraliseerd. En nu hebben we via de webcam en de surroundsystems de thuisbioscoop tot onze beschikking. Met de recente karaoke applicaties zijn de aloude schuifdeuren weer opgewaardeerd. Het wachten is nu op het summum van theater: de geïntegreerde interface met Virtual Reality faciliteiten die ons in staat zullen stellen het onmogelijk zelf te beleven. Ingesnoerd in datasuits zullen we onszelf als totaaltheater kunnen beleven, nog slechts ingelogd op een superveilig totaaltheater totdat de eerst hacker onze verbeelding ondermijnt. Zo zijn wij door de media van toeschouwers acteurs geworden: interactief en bestuurders van ons eigen leven. Kortom, ware auto(zelf) mobilisten.

Evenementieel entertainment

Interacties moeten in dit perspectief vooral spectaculaire evenementen zijn. Daarom gaat wat ik hierboven heb beschreven niet alleen voor grote steden op. Ook voor kleinere gemeenten is het evenement het oriëntatiepunt bij uitstek geworden. De festivalitis is ook evenementitis. ‘Ervaring’, ‘beleven’ en ‘spektakel’ zijn de sleutelwoorden. Neem Lelystad. Wat heeft dit zoal te bieden? Batavia Stad Euro Cup Formula Windsurfing (“Dit spektakel wil je niet

missen!”), **DC2 Douglas UIVER** (“zo'n moment of gebeurtenis die je je leven lang niet zal vergeten”, Heineken Oud en Nieuw 2001 (“is er nog leven in de brouwerij?”), **Kiekendief met een Klipper het IJsselmeer op!** (“Wilt U ook eens ervaren, hoe het is om met een historische twee-mast klipper een zeiltocht over het IJsselmeer en de Waddenzee, langs eeuwenoude Hollandse en Friese steden, waddeneilanden en natuurgebieden te maken?”), het 'Mini Batavia Weekend', **Oldtimer Meeting**, Sunsation Festival, de jaarlijkse viering van de 'Zomerzonnwende' op of omstreeks de 21ste juni, het **Truckfestival**, en **Uitgast**: een muzikaal en cultureel evenement in het Natuurpark Lelystad.

Of de Gastvrije Hanzestad Deventer: Open monumentendag, Intocht van Sinterklaas, Dickens Festijn, Deventer Kerststad, het Humor Festival, Goede Vrijdagmarkt, Groot middeleeuws festijn, Zomerkermis, Deventer Boekenmarkt, het Tuinfeest en Deventer Op Stelten, “een driedaags straattheaterfestival met theatergroepen op stelten van internationaal kwaliteitsniveau. Spectaculair steltentheater hoog boven iedereen uit”.

Dat de evenementitis niet aan het theater voorbij is gegaan blijkt uit de rapportage *Theaters 2001. Cijfers en kerngetallen*, gebaseerd op het Theater Analyse Systeem. Het aantal andere evenementen (vergaderingen, repetities, feesten e.d.) zowel overdag als 's avonds is sinds 1996 met 140% gestegen.

Interactiviteit, multimedia en interdisciplinariteit: intermedialiteit

Het economisch, begrotingtechnische belang van evenementen is wel duidelijk. Maar wat is de rationale van die immense behoefte aan evenementen bij burgers en bewindvoerders? Waarom pleit Belliot voor operette, wat ligt er achter Hulmans waardering voor opera en waarom springen in de rapportage de cijfers van musical en muziektheater er zo uit? Het is duidelijk dat de spectaculaire combinatie van drama, muziek, zang, dans, verpakt in een overzichtelijk sterk verhaal een succesformule is. Dat deze aansluit bij het hedendaagse televisionele MTV bewustzijn, bij het Metatoeren en het funshoppen lijkt me ook voor de hand te liggen. Maar laten we eens iets dieper graven. Naast het massale valt onmiddellijk op dat het evenement per definitie multimediaal is: zo veel mogelijk zintuigen worden aangesproken om een totaalervaring op te roepen waar we zo lichamelijk mogelijk bij betrokken zijn. Alle poriën worden opengetrokken, alle zintuigen geprikkeld. Het is een soort cultureel Gesamtkunstwerk. In die zin is het overigens niets nieuws. Het Gesamtkunstwerk kent een lange en eerbiedwaardige traditie: Wagner zette in de kunst een toon die in Frankrijk opklinkt in het controversiële samenwerkingsverband *De Parade* die in 1916 in Parijs wordt opgevoerd, in de exposities van surrealisten en na de WOII in Warhols activiteiten in de Factory. En dit is slechts een kleine greep uit het repertoire.

Het multimediale clipbewustzijn zit zo diep in ons dat de verschrikkingen van de aanslag op het WTC slechts draagbaar werden door onmiddellijk bij dit bewustzijn aan te sluiten: al snel was de berichtgeving gereduceerd tot een heuse clip met een catchy slogan – ‘Attack on America!’ - voorzien van een sonore soundtrack. Als een bezweringsformule, een mantra haast, bleef deze dagenlang op alle interfaces en beeldschermen van de wereld vibreren en staat hij nog op ons netvlies gegrift. Dat voor geluidskunstenaars als Stockhausen de aanslag vooral een groots theaterspektakel, een Wagneriaans Gesamtkunstwerk zelfs was, is dan ook begrijpelijk. Voor sensationeel beeldend kunstenaar Damien Hirst – de man van de doorsnee koe - lag de theatraliteit zelfs al besloten in de intentie van de kapers. Hoe ongeloofwaardig dit alles ook moge klinken, het bevestigt in ieder geval de fixatie op theatraliteit, waarin ieder zijn rol bewust op zich moet nemen.

Het zou sommige hedendaagse cultuurdragers goed uitkomen deze multimediale en interactieve aspecten als een platte behoefte te zien van prikkelbehoefte bezoekers van dat wat vroeger ‘niet-kwalitatief’, dus niet-gesubsidieerd theater werd genoemd. Louter entertainment en amusement, niets kunstzinnigs en emancipatoirs. Het tegendeel is waar. In

het laatste kwart van de 20e eeuw is multimedia hot en cool tegelijk: beeldende kunst, dans, theater, film, literatuur, muziek, architectuur en in de jaren negentig digitaal design, al deze disciplines met hun respectievelijke media gaan steeds meer samenwerken en in elkaar overlopen. Denk aan ZT Hollandia, Krizstina de Chatel, Piet Rogie, Matthew Barney, Greenaway en nu dan Gjergjev.

Maar interdisciplinair en multimediaal werken snijdt dwars door vermeende opposities heen waar we ons altijd aan hebben vastgehouden: high culture versus low culture, kwalitatieve versus niet-kwalitatieve kunst, emancipatie versus entertainment. Het is wat verwarrend. Tenzij we bereid zijn al die gefixeerde opposities helemaal achter ons te laten – en dus niet met de mond afzweren en toch stiekum nog achter de hand houden als het ons uitkomt - multimedialiteit, interdisciplinariteit en interactiviteit als kwaliteitscriterium te hanteren. Kortom, dat wat ik ‘intermedialiteit’ noem. Misschien gaat het erom gevoeliger te worden voor dat wat er tussen media gebeurt. Ik kom daar later op deze intermediale sensibiliteit terug.

Spektakelmaatschappij: mede-delen

Laten we nog even naar de diepere drijfveren achter het evenement zoeken. De websites van een willekeurige stad geven het al aan: wat we aanbieden is spektakel. We leven in een spektakelmaatschappij. Maar betekent dat nu? Hoe verhoudt het spektakel zich tot de maatschappij? Gunt u mij even een monomane gymnasiale exercitie als aanzet. *Spectaculum* betekent schouwspel of aanblik. *Specio* komt van *specio* of *spicio* (specere: spexi, spectrum) dat *zien* of *kijken* betekent. *Specio* is een frequentatief: je kijkt en dan kijk je nog een keer en nog een keer en voor je het weet krijg je blik iets beschouwends en wordt aanschouwen een vorm van beschouwen. Dat lag reeds besloten in het Griekse grondwoord: *skeptomai* of *skopeo* [u herkent ongetwijfeld onmiddellijk de betekenis ‘sceptisch’]: nauwlettend om zich heen kijken, bespieden en in een iets abstractere zin beschouwen, overwegen en onderzoeken. U merkt dat er een zekere aandacht, een doelgerichtheid in het spektakel aanwezig is. In afgeleide betekenis duidt *spectaculum* ook op een tribune voor de toeschouwers of een zitplaats voor publiek. Een spektakel vereist blijkbaar naast een directe betrokkenheid ook een zekere distantie om iets te kunnen zien en bezien. Ook spektakel houdt een zekere reflectiviteit in, ook al is dat niet de bezonnen overdenking die haaks staat op de feestvreugde. Als het theater louter evenement en spektakel wordt, menen sommigen, verliest het de reflectieve kwaliteit die eigen zou zijn aan bijvoorbeeld het brechtiaanse theater en de erfgenamen ervan. Wat leer je nog van een spektakel? Als er niets te leren valt, dan hoeven we ook geen jongeren en allochtonen meer de schouwburg in te lokken. Dan kunnen we het geld dat er wordt ingepompt beter gebruiken voor doelgerichte pedagogische en educatieve activiteiten. Als theater spektakel is, dan geniet je ervan zoals een feestje. That’s it. Amusement en entertainment. Je hoeft geen inzichten op te doen en dichter bij jezelf te komen. Feestvierders zijn nooit zichzelf: ze zijn buiten zichzelf en komen in het beste geval dicht bij de ander. Daarom zijn het *extatische* wezens. Tijdens een spektakel leer je op z’n best iemand kennen. En aan kennissen heb je tegenwoordig meer dan aan kennis. Het voordeel van een spektakel in de schouwburg is het beheersbare karakter ervan. Bij een buitenspektakel kan de extatische massa kritisch worden. Het feest kan omslaan in excessieve gewelddadigheid. De bezonnen mededeling is dan ver te zoeken.

Maar is daarmee alles over het spektakel gezegd? In 1967 schreef de situationist Guy Debord *La société du spectacle*, De Spektakelmaatschappij. Een jaar later staat een nieuwe generatie op: in Parijs lopen demonstraties van studenten en arbeiders uit op grootschalige rellen die de regering van De Gaulle doen wankelen. “De verbeelding aan de macht”, was de slogan. In de Nederlandse theater regende het al een tijdje tomaten. De rebellerende generatie van toen had

tot voor kort in Europa voor 90 % de macht in handen. Ook in de culturele sector doet deze eens zo hoogstaande, maar inmiddels danig verstarde verbeelding zich nog gelden.

Maar de wisseling van de wacht is in volle gang. Media exposure is tegenwoordig doorslaggevend. Of onze huidige leiders hun politieke carrière aan mediaspektakels hebben te danken wil ik in het midden laten, maar dat ze het spektakel niet schuwen lijkt me overduidelijk. Dat het uiteindelijk je dood kan betekenen, zegt ook wel iets. Toch laten de bewindvoerders geen gelegenheid voorbij gaan om zich van het stigma ‘rechts’ te distantiëren. En inderdaad, de huidige politiek is niet rechts of links, het is meer dan paars: pimpelpaars. Blijkbaar is de verwarring niet alleen in de kunst aanwezig.

Debords analyse legt de theoretische basis van wat we tegenwoordig ‘visual culture’ of beeldcultuur noemen. Bij hem wordt duidelijk waarom het spektakel zo verweven is met de maatschappelijke textuur. Voortbouwend op Lukacs en Adorno definieert hij het spektakel namelijk als volgt:

“Het spektakel is geen geheel van beelden, maar *een maatschappelijke verhouding tussen personen* door bemiddeling van beelden. (...) Het is een kijk op de wereld, die is geobjectiveerd”(SM 9/10)

Het spektakel is dus eerder een sociale verhouding waar we middenin zitten – een tussen of een inter - dan een beeld waarnaar we van buitenaf kijken. De installatie van Hemmer verbindt beide elementen en maakt er een spel van. Daarom is wellicht *interactiviteit*, *interdisciplinariteit* en *multimedialiteit* kenmerkend voor het spektakel en het evenement. We worden door het spektakel gesitueerd en delen het mede met anderen. Het spektakel is echter in dubbel opzicht een mede-deling: het is niet alleen een fysieke gebeurtenis, het zou ook iets moeten mededelen.

Radicale middelmatigheid

Volgens sommigen ligt precies daar het verschil tussen kwalitatief theater en niet-kwalitatief theater: het eerst roept geen vragen op, maar situeert je in iets dat al bekend is. Het spektakel – zo zouden we met Marshall McLuhan, een tijdgenoot van Debord, kunnen zeggen - is als medium the message. Het blijft in het midden wat de boodschap voor bij het medium is: daarom is het ‘enter’tainment. Kwalitatief theater echter zou wat te melden hebben. Het zou je aanzetten tot denken, reflectie oproepen en vragen stellen. Net als cabaret, Maar dat wordt er juist weer van uitgesloten door het simpelweg als ‘kleinkunst’ te bestempelen. Toch is Nederlandse theater hoogst cabaretesk: een personage kan door de acteur zelf becommentarieerd worden of deze kan onverwacht en geïmproviseerd geluiden en gebeurtenissen in de zaal in het stuk betrekken. Deze cabareteske kwaliteit doet volgens sommigen echter afbreuk aan de dramatische kwaliteit. (voorbeeld; “Het Engels publiek ziet alles” Takken. Jochem ten Haaf in *Vincent van Gogh in Brixton* in het Londense Wyndhams Theatre in een stuk van Nicholas Wright. Onderschrift: “In Nederland was ik doorlopend bezig op cabareteske wijze contact met het publiek te leggen”)

De vraag is of het in de 21e eeuw allemaal nog zo simpel ligt. Big Brother houdt ons niet meer in de gaten, we worden erdoor geëntertained. In de meest letterlijke zin van het woord zijn media ‘vanzelfsprekend’ geworden: een blik op uw gsmende medemens in auto of trein is voldoende. Door al deze reflecties zijn werkelijkheid en schijnwereld, fact en fiction, actueel en virtueel, lokaal en globaal en uiteindelijk leven en theater niet langer definitief te scheiden. Dit neemt overigens niet weg dat ieder van ons in concrete dagelijkse situaties glashelder een onderscheid kan aangeven. Maar of dit ook voor een ander geldt, valt te betwijfelen.

Media of middelen vormen - van de kloppend hart van de wereldpolitiek tot in de haarvaten van het maatschappelijk lichaam – niet dé toegang tot de werkelijkheid: ze zijn de

werkelijkheid in zoverre ze onze dagelijkse interacties richting en betekenis geven. Van WWW via de tv tot aan het gsmetje, van computer via auto tot de chip in de arm van het zusje van Rowena. We zijn ingewebd in de media and middelen. In zekere zin zijn we letterlijk radicaal *middelmatig* geworden.

Hypokritisch

Maar wat heeft dit alles met al dan niet kritisch theater en met schijn van doen? Hoe verhoudt onze radicale middelmatigheid waarin we in alle staten van paraatheid verkeren zich tot kritische reflectie. Is die nog wel mogelijk? Laat ik als laatste beweging nog eens terugkeren naar het theater, zoals wij westerlingen dat kennen. In de zesde eeuw voor Christus ontwikkelt zich uit de extatische rite rond Dionysos en de aardgodin Demeter een reizang en reidans. De bokken die Dionysos omringen, zingen dithyramben, de mythische offerrituelen worden tot een dramatische structuur – vergelijkbaar met de 1e Golfoorlog dat tot videogame werd. Het Griekse spektakel maakt als satyr- of bokkenspiel geschiedenis. Deze dramatische structuur door Aeschylus gepolijst en omgevormd tot dat wat heden ten dage bekend staat als de Griekse tragedie, waarin het verscheurde zelfbewustzijn van de Griekse polis tot uitdrukking komt. Van het theater gaat een gemeenschapsstichtende werking uit voor de polis en haar bestuurders: de politiek.

Maar waar blijft het volk, de demos en haar macht: de democratie? Lang nadat de rituele context met zijn offers, waarin in de lente de gemeenschap met god van de vruchtbaarheid, de waanzin en de roes wordt gezocht, is verlaten, emancipeert zich uit het koor - de democratische atoom van de Attische tragedie - een voorzanger. Door zijn naar voren treden ontstaat de koorgemeenschap: door het uittreden van de voorzanger kan het volk in de dialoog met de voorzanger zijn eigen positie bepalen. Kortom, de individuatie, de verzelfstandiging van de voorzanger creëert de dialectische spanning, waarin zich een kritische dialoog met het koor – de demos - ontwikkelt. Deze voorzanger is de voorloper van de speler/acteur. De spanning tussen volk en voorzanger zal niet alleen de theatergeschiedenis, maar tevens de politieke dialoog in de westerse cultuur schragen: choreografie, theater en democratie hebben dus een gemeenschappelijke geschiedenis.

Door de Grieken wordt de voorzanger aangeduid als de *hypokrites*: hij die antwoordt. De betekenisontwikkeling van 'hypokrites' krijgt enkele eeuwen onder in vloed van de Platoonse afwijzing van de kunsten als het domein van de schijn een merkwaardig wending: de heiligheid van de schijn wordt schijnheiligheid. Betekende 'hypokrites' aanvankelijk antwoorden en vervolgens acteren, enkele eeuwen later staat het gelijk met huichelen. De hypocriet die wij kennen ziet in het tijdperk van de platoonse waarheid het levenslicht. Toneelspelen is bij Plato een schijnvertoning geworden, waarvan iedereen weet dat er alleen net gedaan wordt alsof dat, wat getoond wordt, werkelijk is. Kunstenaars horen volgens Plato's *Politeia* niet in de polis thuis.

Uit de war?

We zijn verstrengeld in netwerken. We zitten echter niet in de knoop, maar zijn de knoop. Maar betekent dat dat we voor altijd in de war zijn en dat verwarring ons triest noodlot is? En staat de ontknoping van ons leven gelijk aan het uit de war raken? Hoe interessant deze vragen ook zijn, ze scheren slechts langs de kern van de zaak en raken haar niet. We zijn naar mijn mening altijd al in de war geweest. De war, zullen we maar zeggen, de war is onze condition humaine. Misschien is evenwichtigheid niet veel meer dan een precair evenwicht, een balanceeract op de draden van de tectuur die onze matrix vormt.

De verwarring van de vermeend postmoderne mens, uitgeleverd aan fragmentaties en als een nomade naarstig op zoek naar sterke verhalen bij gebrek aan Grote, die verwarring is cultuur- en tijdsgebonden. De fundament van de opposities waartussen het evenwichtskoord sinds 150 jaar gespannen was zijn, zijn uitgehold. Hoog en laag in de cultuur, rechts en links in de politiek, goed en kwaad in de moraal, waar en onwaar in de wetenschap zijn nu dan eindelijk,

zo als mooi en lelijk in de kunst een kleine eeuw geleden, loze termen geworden. Kwaliteit dient zich elders aan.